وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

الواقعيّة النقديّة في الأدب

تأليف : س. بيتروف
ترجمة : د. شوكت يوسف

١٠
دراسات أدبية

الواقعيّة النقديّة

في الأدب

الواقعيّة النقديّة

في الأدب

تأليف : س. بيتروف
ترجمة: د .شوكت يوسف

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١٢م

عنوان الكتاب الأصلي:

C. M. ПЕТРОВ

КРИТИЧЕСКИЙ

РЕАЛИЗМ

الواقعية النقدية في الأدب / تأليف س. بيتروف؛ ترجمة شوكت يوسف

.- دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م .- ٢٨٨ص؛ ٢٤ سم.

(دراسات أدبية؛ ١٠)

١- ٨٠٩,٩١٢ ب ي ت و ٢- العنوان ٣- بيتروف

٤- يوسف ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

دراسات أدبيــة

«١٠»

الفصل الأول

جذور الواقعية النقدية

-١-

كان انبثاق الواقعية النقدية محصلة لمجمل سيرورة الأدب العالمي السابقة. ويمكن القول إنه قد أرسيت في تجربة الأدب العالمي، فيما بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر، المبادئ الفكرية - الجمالية للواقعية النقدية وأسسها كمنهج فني. وهكذا فإن تحديد جذور الواقعية النقدية يعني تتبع نشوء الواقعية وتشكل ملامحها ومبادئها، التي غدت بمجموعها - فيما بعد - في أدب القرن التاسع عشر، أساس اتجاه أدبي.

برزت الواقعية كانعكاس في الفن لانقلاب تقدمي عظيم الأهمية شهدته الإنسانية في عصر النهضة، في عصر تطور علاقات اجتماعية جديدة أعقبت مرحلة الإقطاع وفي عصر انبعاث شخصية الإنسان. فقد طرحت النهضة Renaissance مقولة الإنسان والمجتمع بمفهوم إنساني جديد لا علاقة له باللاهوتيات Theology القروسطية، وصارت الأناسية Humanism، التي تبوأت مقام الروح في الظروف الاجتماعية - التاريخية الجديدة، الأساس الفكري لفن الواقعية.

أقلقت كتاب عصر النهضة الإنسانيين بعمق قضية الإنسان العاقل المكتمل الشخصية من كل الجوانب والمتحرر من رواسب القرون الوسطى. قال بترارك: «الإنسان الحقيقي الصالح لا يولد بنفس عظيمة، بل هو الذي

يجعل نفسه بأعماله عظيماً». ويرسم رابليه صورة الإنسان المكتمل في حديثه عن ديرتيليم. كما يملأ الأبطال الصالحون الجيدون المفعمون بحب الحياة العديد من مشاهد كوميديات شكسبير. ففي «هاملت» أعظم تراجيدياته يهتف البطل: «ما هذا المخلوق الرفيق الصنع – الإنسان! كم هو راجح عقلاً وغير محدود القدرات، ما أشبهه بإلهٍ ما! إنه زينة الدنيا وسيد كل الأحياء». وهكذا فالأمر الغالب في النهضة هو التقييم الرفيع للإنسان بوصفه شخصية إيجابية مستقلة.

في مواعظ دون كيخوت الكثير من الحقائق الصائبة حول ما يجب أن يكون عليه الإنسان، ما هو مؤهل له وما يجب أن يكون ثميناً بالنسبة له. تدخل الأدبَ فكرة الحرية العظيمة. يقول بطل سرفانتس لحامل سلاحه سانشو: «الحرية يا سانشو إحدى أثمن هبات السماء للناس. لا شيء يوازيها: لا الكنوز المخبأة في باطن الأرض ولا الكنوز التي تنطوي عليها أعماق البحار. من أجل الحرية على الإنسان أن يجازف بحياته..» ودون كيخوت في حقيقة الأمر تجسيد لرجولة وشهامة الفروسية، نصير الحق والعدل. ونعثر على هذه الصفات كذلك لدى بطلة مسرحية لوبي دي فيغا «ثورة الفلاحين».

يغدو الإنسان، بكل ما تنطوي عليه شخصيته وأفعاله، المادة الأساسية للفن. وتتغير تحديداً النظرة إلى مهمات الفن وأغراضه. فلم تعد مهمته الآن حمل الإنسان إلى عالم مثالي من خلال تجسيد الفكرة الإلهية، بل خدمة مصالحه الأرضية وتحسين ذاته كإنسان. ومن هنا الاهتمام بعالم الأحاسيس والمشاعر الذي استخف به وأهمله فن القرون الوسطى الديني. لكن تبرز ملامح ميول واقعية أرضية في المرحلة القروسطية المتأخرة وخصوصاً في الفولكلور. لدى دانتي يبقى الفهم الديني – الأخلاقي لأغراض الفن خطاً أساسياً، لكن كان يخفف الطابع الغيبي القروسطي في أشعاره سعيه لإبداع نماذج مفعمة بقسمات وأصباغ حياتية.

كان استيعاب الإرث الفني والأدبي الإغريقي - الروماني القديم أحد عوامل بروز وتطور واقعية عصر النهضة. فأشار إنجلس إلى أن «العصر الحديث قد بدأ بالعودة إلى الإغريق». لكن على أي نحو يمكن تفسير ذلك، علماً أن فكر النهضة الطليعي كان قد بدأ يرفض التصورات اللاهوتية للواقع الخاصة بالعصور الوسطى؟.

ثمة فرق جوهري بين الفكر الميثولوجي اليوناني - الروماني القديم والميثولوجيا الدينية - المسيحية. فلم تكن آلهة اليونان والرومان من فئة النساك الزاهدين، بل كانوا آلهة تقدّر، كالناس، المسرات والمتع الأرضية، تشارك فيها وتعاني ما يعانيه البسطاء المعرضون للفناء من حب وغيرة وما إلى ذلك. إنهم لم يضعوا الحياة الخالدة السعيدة في السماوات بديلاً للحياة الأرضية المليئة بالألم والشقاء. كما أعطوا الناس - وهذه نقطة هامة - قدراً من حرية الإرادة أكثر من إله المسيحية الذي لم تكن تسقط شعرة من رأس الإنسان بغير إذنه. كل ذلك قد جعل من آلهة العالم القديم أصدقاء طليعيي النهضة وحلفاءهم في الكفاح ضد القوى الكنسية الإقطاعية الرجعية وأحد عوامل التطور المبكر للواقعية. فاختفت أمام الصور المضيئة للكلاسيكية القديمة أشباح القرون الوسطى ونُسفت سيطرة الكنيسة.

وضعت الآداب الكلاسيكية القديمة أساس كل التطور اللاحق للأدب العالمي بما في ذلك الواقعية. جسدت الأعمال الفنية الإغريقية عالم الإنسان الداخلي من شتى الجوانب كعالم غني متعدد الجوانب، فلدى هوميروس، كما قال هيغل، «كل بطل يمثل إحاطة حية بخصائص وسمات الشخصية. فأخيل أصغر الأبطال سناً، لكن هوميروس يكشف أمامنا غنى وتنوع شخصيته من خلال المواقف والأوضاع المختلفة التي وضعه فيها... عن أخيل يمكننا القول إنه إنسان وإنّ شخصيته قد مثّلت غنى وتعدد وجوه أبعاد الطبيعة الإنسانية. والشيء نفسه يمكن أن يقال بخصوص شخصيات هوميروس الباقية: فكل من

أوديسه، ديومند، أجاكس، أغاممنون، هكتور، أندروماخ إنسان حي كامل، وليس تمثيلاً تجريدياً لسمةٍ واحدة من سمات الشخصية الإنسانية».

كان تصوير شتى جوانب عالم الإنسان الداخلي من قبل هوميروس، سوفوكل، يوربيدس إنجازاً فنياً هائلاً، وغدا تطوره اللاحق في الفن أحد أهم مسائل الواقعية.

استوعبت القصص الشعبية للعصور الوسطى علاقات الناس البدائية البسيطة الطافية على سطح الحياة وكذلك الطبيعة والأشياء المحيطة بالإنسان فقط، لكنها مهدت سبيل الواقعية. ويشهد على ذلك علاقات رابليه، تشوسر، بوكاتشو بالأدب الشعبي القروسطي. فقد وضع أوائل بواكير النهضة أساس المبالغة الفنية الساخرة Grotesque ذات الطابع الواقعي («غارغانتوا وبانتاغرويل»)(١) والتصوير الاجتماعي («قصص كانتربري») وكذلك البسيكولوجي («فياميت»). قال ر. سامارين في مقالة له بعنوان «حول مسألة الواقعية في الآداب الأوروبية الغربية في عصر النهضة» ما يلي: «السمة الأساسية المميزة لواقعية عصر النهضة هي علاقة المنشأ أو الأصل الوثيقة المباشرة بالأدب الشعبي والتي لم تعبر عن نفسها في اقتباس المواضيع والصور فحسب، بل وفي مجال اللغة والأدوات الفنية ونظام التقطيع الشعري».

كان العامل الثالث المحدد لنشوء الواقعية وتطورها اللاحق هو فكر النهضة العلمي الطليعي الذي وضع بيكون أساسه، وسعى فلاسفة وأدباء النهضة، الذين برزوا بعد «آباء الكنيسة»، لتقديم لوحة عقلانية للعالم واستيعاب بدهيات وقوانين الواقع بعمق، مما أعطى تأثيره الإيجابي المثمر على الفن بوجه عام. ونذكّر بالمزج بين العلم والفن في أعمال ليوناردو دافنشي وفي روسيا لدى لومونوسوف.

---

(١) من أشخاص رواية للكاتب الفرنسي رابليه.

وما كان من الممكن طرح مسألة جوهر الإنسان والقوى المسيرة للحياة، وكذلك مسألة علاقة الفكر بالواقع والروح بالطبيعية بكل هذه الحدة وأن يرتدي ذلك مثل هذه الأهمية إلا بعد أن «نهضت» الأناسية الأوروبية من سبات قروسطي مسيحي طويل. كان شكسبير، تلميذ مونتين ومعاصر فرنسيس بيكون، خير من طرح هذه المسألة بعمق في شكل فني. وإنه لمن الطريف أن نعلم أن بروسبيرو لديه يغرف حكمته ونصائحه الإنسانية من كتاب ما خفي يرمز إلى العلم. وصلات الواقعية بالفكر العلمي التقدمي ستكون سمة ملازمة لكل خط التطور الإبداعي اللاحق للأدب الواقعي.

تقوم واقعية عصر النهضة على أرضية المعرفة العقلانية للحياة. وكان أساسها طموح العقل الإنساني وسعيه لمعرفة حقيقة الحياة واستيعاب خفايا العالم وفهم قوانين التطور الاجتماعي واتجاهه وآلية المجتمع الإنساني وكذلك طبيعة الإنسان بالذات وعلاقاته الفعلية بالعالم الواقعي المحيط به.

في مسرحية «هنري الخامس» يقول أسقف كانتربري «... زمن العجائب ولّى. وعلينا أن نبحث عن أسباب كل ما يجري». كان يمكن أن تكون هذه الكلمات إحدى شعارات فن شكسبير الواقعي. قال غوته «إن ما يلهم نفس شكسبير العظيمة قائم ضمن حدود الواقع... الأساس العظيم لأعماله هو الحقيقة والحياة ذاتها، ولهذا السبب يبدو كل ما كتبه أصيلاً وقوياً». ولا تقوم العناصر التي لا يطالها إحساس الإنسان في مؤلفات شكسبير إلا كمادة فانتازيا جمالية، أو على شكل إسقاط تصورات هذه الشخصية أو تلك عن العالم. نصادف مثل هذه الحالة في مسرحية «ماكبث». وكان هيغل على حق عندما أشار إلى أنه لا يجب علينا «أن ننسب تبعات كل تصرفاته (أي ما كبث) إلى الساحرات الشريرات، وعلى العكس فليست الساحرات أكثر من عكس فني شاعري لإرادته الذاتية العنيدة، ومصدر وأساس ما يقوم به أبطال شكسبير هو ذواتهم الفردية». وبوجه عام «ما كان لاستقلالية الشخصية هذه،

التي تميز بها أبطال شكسبير عموماً، أن تكون إلا حيث تبلغ الذات الإنسانية غير المقيده «بالإرادات العليا» قيمتها الكاملة، وحيث لا يوجد كلام عن التدين وعن التصرف النابع من التسليم الديني والخضوع الداخلي للإنسان...». وكأن لسان حال شكسبير يقول: من الجائز أن يكون الله قد خلق الإنسان، لكن مصيره لاحقاً غدا يتعلق بطبيعته الذاتية. وهكذا يجدر أن نفهم ما هو خيالي لدى شكسبير كفانتازيا شاعرية فنية وليس كشكل فعلي للحياة.

مع غروب شمس الحضارة الإغريقية القديمة يسخر لوكيان من ولع كتابها بالميثولوجيا. ويقود أدب عصر النهضة التقدمي نضالاً ضد الميثولوجيا المسيحية اللاديمقراطية من حيث مضمونها الاجتماعي، والتي تسبغ على الإنسان سمات وقوى عجائبية خارقة. وينتقد رابليه بسخرية مرة هذا الأمر عندما يضفي على بطله غارغانتوا قوة خارقة من أجل تصريف حاجات إنسانية بسيطة وطبيعية جداً. وينسف سرفانتس رواية الفرسان المترهلة التي أصبحت مصطنعة وبالية عندما ينسب البطولات والمآثر في «دون كيخوت» إلى كائن ضعيف بدروع كرتونية على فرس هزيلة. ويستمر النضال ضد الميثولوجيا الدينية حتى القرن الثامن عشر. وحتى في عصر التنوير رأى فولتير في «عذراء أورليان» ضرورياً أن يقلل من أهمية ما ابتدعته الكنيسة الكاثوليكية حول القوى الخارقة لبطلة الشعب الفرنسي جان دارك. وفي الأدب الروسي قام بهذه المهمة ميخائيل لومونوسوف.

أكد أدب عصر النهضة، وخصوصاً لدى شكسبير وسرفانتس، على حق اهتمام الفن بأبسط ظواهر الحياة ومسائلها وكل ما يهم ويمس الإنسان. أشار هيغل إلى أننا نصادف «لدى شكسبير، إلى جانب تصوير الجوانب الرفيعة السامية والقضايا الهامة، تصوير أمور وظواهر ثانوية قليلة الأهمية، لأن أعمال وحركة الشخصيات تدخل في صلب سياق الحياة وتصل حتى زواياها البعيدة. ففي «هاملت» مثلاً نرى، إلى جانب رجال البلاط الملكي، الحراس

أيضاً، وفي «روميو وجولييت» الخدم، وفي المسرحيات الأخرى الصعاليك والمهرجين ومختلف أشكال وأشياء الحياة العادية: خانات، خمارات، عتّالين، قعادات للتبول ليلاً، وقملاً...». وبدرجة أكبر تملأ صفحات رواية سرفانتس ظاهرات حياتية وتفاصيل من هذا القبيل. ومن الجدير ذكره أنه لا شكسبير ولا لوبي دي فيغا ولا غيرهما من واقعيي النهضة يقيم اعتباراً للتقسيم المراتبي للأجناس الأدبية لدى تصوير السامي والبسيط، الرفيع والوضيع، ويمزجون التراجيدي بالكوميدي كما يحصل في الواقع. وتطلّبَ كل ذلك صياغة أدوات فنية جديدة. وما كان لها أن تكون إلا واقعية.

في أدب عصر النهضة يترسخ مبدأ أمانة التفاصيل الواقعي ليس، لدى تصوير الجو العام المحيط فحسب، بل ولدى تصوير عالم الإنسان الداخلي وتصرفاته وأفعاله. فمهما كانت قوية الشخصيات التي صورها ومهما كانت مضطربة الدوافع والرغبات التي وصفها، فقد بقي شكسبير أميناً للحياة، لم يخرج عن نطاق الطبيعي. فلا جشع شيلوك ولا جنون الملك لير ولا حماقات ماكبث الرهيبة ولا حب روميو وجولييت – الذي لا ينساه العالم –كل ذلك لا يبدو لأحد أنه تجاوز للواقع.

صار الأدب يجسد حقيقة الحياة في أشكال الحياة الواقعية ذاتها. وصار الواقع الأرضي المتطور موضوعياً، بصرف النظر عن الوعي الإنساني له، لكن المنعكس فيه، أساسَ التصوير الفني. وكان ذلك ثورة حقيقية – ولادة للواقعية كمنهج فني في تصوير الواقع. قال بيلينسكي: «في القرن السادس عشر قام التغيير الإصلاحي الهام في الفن: نسف سرفانتس برائعته «دون كيخوت» أسس الاتجاه المثالي – التزييفي للشعر، أما شكسبير فقد قرنه بالحياة الواقعية».

* * *

فيما يخص جذور الواقعية النقدية تمتلك أعمال شكسبير الإبداعية أهمية كبرى بصفتها قمة واقعية عصر النهضة وكذلك تجربته الفنية التي تجلت وبرزت فيها مبادئ التطور التاريخي اللاحق للواقعية واتجاهاتها في الأدب العالمي.

بماذا تتميز واقعية شكسبير كمنهج فني؟

تصوير شكسبير للإنسان مرتبط في المقام الأول بفهمه له ككائن مستقل في نشاطه عن القوى الإلهية مرتبط بعالم الواقع.

اعتبر كتاب النهضة التقدميون طبيعة Nature الإنسان بوجه عام، أفكاره واهتماماته أساس ومصدر أفعاله ومساعيه وسبباً كافياً لها.

عالم الإنسان الداخلي في تأثيره على الحياة أحد قوانين تطور المجتمع الهامة، وقد فهم شكسبير ذلك جيداً. وعالم أبطال شكسبير الداخلي، كما هو لدى شعراء الإغريق، متنوع الأبعاد، متعدد الجوانب. وإلى ذلك أشار بوشكين مقارناً بين نماذج شكسبير والنماذج التي أعطاها موليير: «ليست شخوص شكسبير تمثيلاً لجانب واحد سلبي أو إيجابي، بل هي كائنات حية مفعمة بكثير من جوانب الخير والشر، والظروف هي التي تطور أمام نظر المشاهد شخصياتهم الفنية المتعددة الأبعاد والجوانب. البخيل لدى موليير بخيل وكفى، أما لدى شكسبير فشيلوك بخيل، انتقامي، يقظ، محب للتملك وفطن». في تصوير الإنسان أدخلت الواقعية المبكرة فوراً على يد ممثليها العظام أمثال شكسبير وسرفانتس **مبدأ الشمولية، مجسدة بشكل فني ومن مختلف الجوانب الوجه الذهني والخلقي للإنسان كفرد،** مصورة، في أحيان كثيرة، المعنى والدور المختلف لجوانب الكائن الإنساني هذه لدى أناس مختلفين. الأساس الخلقي يقود هاملت في كل تصرفاته، كما تقلقه المسائل الخلقية، فيثير اكتشافه

المرعب لسر موت والده في ذاته قضايا متعلقة بالحياة والموت، بالزمن والأبدية، بالواجب وبضعف الإرادة. في «هاملت» شكسبير و«دون كيخوت» سرفانتس يفتح، بقوة، الستار الذي كان مسدلاً على مجال النفس الإنسانية.

رأى كتاب النهضة الأوائل وشكسبير في **الدوافع الإنسانية النقطة الأساسية الرائدة والمميزة في العالم الداخلي للإنسان**. وبقوة لا تجارى يكشف شكسبير في أعماله وفي النماذج التي خلقها الطبيعة الإنسانية كعالم دوافع في المقام الأول. رأى ستندال «الشيء الممتاز» في شكسبير تصويره لتعاقب الدوافع في القلب الإنساني. وإلى ذلك أشار أيضاً غوته وبوشكين، بيلينسكي ودوبروليوبوف. وكأن شكسبير أراد القول بأن الدوافع جوهر الإنسان، إذ رأى فيها قانون الحياة الموضوعي النابع من طبيعة الأشياء.

من الغريب أن بعض الباحثين يرى أن مفهوم «الشخصيات النموذجية» لا يشمل شخصيات وأبطال شكسبير. لا شك أن الشخصيات في واقعية القرن التاسع عشر ذات طابع اجتماعي ملموس وأوضح من هذه الزاوية بما لا يقاس، لكن شخصيات شكسبير نماذج أيضاً. وهكذا فهمهم بوشكين وبيلينسكي، حتى أن نماذجه تحمل قوة نمذجة أكبر من شخصيات أدب القرن التاسع عشر الواقعي. لكن يقولون إنّ أنموذجه أقرب إلى المثل الأعلى بالمعنى الهيغلي، أي أنه صورة تجسد في ذاتها تعبيراً تاماً كاملاً عن فكرة الظاهرة المطروحة – فكرة الحب، الغيرة، الشرف.. إلخ. ولا جدال في أن صور روميو وجولييت، عطيل، ريتشارد الثالث تحمل كل قوة وكمال الفكرة القائمة، واستخدم بيلينسكي هذه الصور كرموز إسمية لظواهر العالم الخلقي والنفسي. لكن شخوص خليستاكوف، أبلوموف، رخميتوف تجسيد كامل لأفكار محددة في إنسان محدد، ولا يفقدون نموذجيتهم، بل على العكس يضفون عليها معنى ومغزى إنسانياً عاماً أصيلاً مع المحافظة على السمات الفردية المحددة. قال

بوشكين عن أبطال شكسبير ما يلي: «كل إنسان يحب، يكره، يحزن، يفرح، لكن كل على طريقته».

إضافة إلى ذلك تكشف شخصيات شكسبير إلى حد ما، وهذه إحدى سمات الواقعية المبكرة، عن استقلاليتها لدرجة يمكن أن ننسب إلى الكاتب ما تطور وعرف فيما بعد بالدفاع الرومانتيكي عن الشخصية والدعوة إلى الإرادة الإنسانية الحرة المطلقة. لكن إذا كانت واقعية النهضة في تصويرها للإنسان تجعله مستقلاً عن السماء، فإنها تكشف تبعيته لذاته، لشخصيته. تبقى شرطيةً وسببية أفعال الإنسان، لكن مصدرها يتحول من السماء إلى جوهر وكيان الإنسان نفسه، إلى عالم الاهتمامات والدوافع. يتطور في مذهب التصوير الفني للإنسان ما يمكن أن نسميه بـــ «الحتمية» البسيكولوجية.

ومن الطريف أن تتجلى عبقرية أحد عمالقة الشعر في عصر النهضة، في المقام الأول، في مجال الفن الدرامي. هنا تجلت أهمية وسمات عبقرية شكسبير وتأثير التقاليد الأدبية الماضية للأدب الإنكليزي وخصائص العصر ذاته. لكن لا يجوز إلاَّ أن نعقد رابطة أيضاً بين هذا التطور الفني للفن الدرامي في عصر النهضة وبين فهم العالم الداخلي للإنسان كوعاء للدوافع، وكساحة صراع دوافع واهتمامات ناجمة عنها. حتى أن بوشكين أشار إلى أن الدراما غدت في هذا العصر «تدير الدوافع والنفس الإنسانية»، وكان شكسبير قمة التطور الفني للجنس الدرامي الذي انتشر وساد في عصر النهضة.

تتطور اللغة الأدبية نفسها في فن شكسبير الدرامي من خلال وظيفتها الفنية لتتخذ شكل لغة «الدوافع الإنسانية». فبقوة فنية فذة يبدع في كوميدياته وتراجيدياته لغة الحب والغيرة، الأثرة والأنانية، الحسد والزهو. في متناوله سواء بسواء لغة هاملت المفعمة بالمفردات ذات الطابع الفلسفي ولغة فالستاف الكوميدية الرخيصة، لغة رجال البلاط المتملقة ولغة الملوك الآمرة. ويضفي على كل من هذه «اللغات» ظلالاً معنوية متنوعة إلى ما لا نهاية ودرجات

من الحدة العاطفية سواء كان في النجوى أو الحوار. حمل كلام الشخصيات لدى شكسبير طابعاً مختلفاً وكان ذا وظيفة بسيكولوجية. لكن الأمر الهام هو أنه قد بدأت تتشكل في واقعية النهضة أسس لوصف عالم الإنسان الداخلي وفهمه من خلال اللغة التي يستخدمها وطابع وخصائص حديثه.

بالنسبة لشكسبير وغيره من كتاب النهضة الكبار شكل الأمر الإنساني العام والطبيعة العامة للإنسان بوجه عام المنطلق والأساس في وصف الإنسان. وهذا أمر لا جدال فيه. تُفهم النماذج التي أعطاها شكسبير، بشكل أساسي، كنماذج «إنسانية عامة» بسيكولوجية. لاحظ أ. سميرنوف أن الأبطال المعبرين عن المشاعر الخيرة والنيرة لدى شكسبير هم في الغالب شباب نبلاء متحمسون محبون للحياة. لكنه أشار أيضاً، وهو محقٌ في ذلك، إلى أن شخصياته قليلاً ما تتلون بألوان الطبقة أو الفئة التي تمثلها، إذ تبقى في الجوهر شخصيات إنسانية عامة.

كما أشرنا سابقاً تمثل شخصية الإنسان بحد ذاتها والدوافع الإنسانية في تصوير شكسبير شيئاً موضوعياً تتعلق به وتصدر عنه أفعال الإنسان، أي ما عرف بمصطلح الحتمية (البسيكولوجية). إلى جانب ذلك صار كتاب القرنين السادس عشر والسابع عشر البارزون، تدريجياً وبشكل أكثر حدة، من خلال استيعابهم فنياً لحياة الإنسان والتناقضات التي تتسم بها، يتعرضون إلى الشرطية الموضوعية لعالم الإنسان الداخلي، لأفعاله ولإرادته.

في مرحلة إبداع أعظم تراجيدياته يصل شكسبير إلى خلاصة مفادها أن الشخصية الإنسانية غير حرة، وإن مسألة الشخصية تعقّدها مسألة الظروف الحياتية الواقعية التي تضع حدوداً وعقبات جدية مصيرية أحياناً أمام إرادة الإنسان وتحد من حرية خياراته حتى عندما يكون ذا شخصية فذة وقدرات فائقة. في «تاجر البندقية» كلٌّ ينال ما يستحقه: للنبيل السعادة وللأناني والشرير الخزي والعقاب. لكن لماذا لم يعد عطيل، المعروف بصراحته وثقته

بالناس، يثق بأحد وحتى بحبيبته ديدمونة وبنفسه؟ لماذا يموت هاملت النبيل والشخصية الفذة؟ يعقب فرح الحياة الذي تجسده الكوميديات تصوير الظروف والحالات المأساوية المفعمة بشعور أن «ليس كل شيء على ما يرام في مملكة الدانمارك».

هل يمكن التحدث عن «ظروف نموذجية» لدى شكسبير بالمعنى الذي يستخدم إنجلس فيه هذا التعبير؟ لا شك في ذلك، وقد وضع شكسبير أساس ذلك في فن الواقعية. لكن لها (أي الظروف النموذجية) لدى شكسبير طابعاً ومعنى إنسانياً عاماً. يضع شكسبير حب روميو وجولييت ضمن ظروف يمكن أن يتعرض لها ويصادفها أي حب أول صميمي لشاب وفتاة بوجه عام: عداوة بين الأسرتين، خطبة الفتاة من قبل شاب غني معروف، خلاف مع شقيق الحبيبة ينتهي بشكل مأساوي، فراق وهجر، ادعاءات امرأة أخرى... التراجيديا الشكسبيرية هي تراجيديا معاناة الحب. وروميو وجولييت مضيا عبر هذه المعاناة، وبذلك تجلى حبهما بأكثر ما يمكن من التمام والوضوح. لكن هل فقدت ظروف حبهما، بسبب ذلك، نموذجيتها؟ وفي ظروف نموذجية مشابهة متناسبة مع الظاهرة الأخلاقية المطروحة يضع شكسبير أبطاله الآخرين – هاملت، عطيل، الملك لير. وأخذت واقعية القرن التاسع عشر بمنهجه المتجلي في اختيار الظروف النموذجية، التي تتجلى فيها، بأقصى درجة ممكنة، الشخصيات.

عطيل مراكشي وقائد مقدام. ألم يكن ذلك لأن شكسبير رأى ضرورياً إيضاح حميته الشرقية، غيرته وحزمه في أفعاله التي كانت لها عواقب مصيرية حاسمة؟ التعطش للثأر، الثقة بالآخرين، الحب والشفقة المتصارعان مع الغيرة في نفس عطيل قائمان في التراجيديا كصراع منطلقين: نظرة الاستبداد الشرقي بخصوص المرأة والنظرة الإنسانية الجديدة التي أدخلها عصر النهضة. حب روميو وجولييت يتوهج تحت شمس ايطاليا، ومزاج

هاملت وأوفيليا – مزاج أهل الشمال – لعب دوره في مصيرهما. ففكرة تأثير المناخ على شخصية الإنسان أقام أساسها مونتسكيو في القرن الثامن عشر، وفكر بها ملياً كذلك بوشكين. ويمكن تفسير استياء هاملت من عالم الشر وعدائه له بتأثير جامعة ويتنبرغ مركز إشعاع الأفكار الإنسانية في ذلك الزمن. في كل ذلك نلمس دأباً لإيجاد علاقات سببية موضوعية لعالم الإنسان الداخلي بالعالم الخارجي، بالمجتمع.

أدهش ماركسَ الفهمُ الشكسبيري للدور الاجتماعي للمال. وكانت مأساة حب روميو وجولييت نتيجة لعداوة الأسرتين – سمة العلاقات والأخلاق الإقطاعية التي ما كان هناك داع للتوجه إلى ايطاليا من أجلها: فالحالات المأساوية الناجمة عن حرب الزهرة الحمراء والبيضاء كانت ما زالت ماثلة في ذاكرة جميع الناس في انكلترا. ويبين شكسبير أكثر من مرة كيف يصطدم الصراع من أجل السلطة بالعلاقات العائلية والعشائرية فيخربها.

من خلال تجسيدهم لاختلاف وتناقض أغراض الناس ومقاصدهم، دوافعهم واهتماماتهم ومصالحهم، وللصراع بين الخير والشر في حبكات وحالات كوميدية وتراجيدية، لمس كتاب النهضة العظام وجود سر آخر، لكن ليس قوة القدر المحتوم الذي أكدت عليه الميثولوجيا القديمة ولا القسمة الإلهية، بل الضرورة الموضوعية المحددة للمصير الإنساني. لدى شكسبير، كما أشار غوته، «يصطدم الجميع بالمسار الحتمي»، ومن هنا أيضاً خلاصة الملك لير الشهيرة: «ليس في العالم مذنبون». تعني فكرته هذه التأكيد بأن لكل ما يحدث في الحياة سببه الكافي وضرورته.. وفكرة الضرورة الموضوعية ذاتها كانت برعمَ فلسفة التاريخ. «المسار الحتمي للجميع» – العملية الموضوعية للحياة تعقب عند شكسبير وعند غوته لاحقاً من بعده «الحرفة الإلهية». إن فهم هذا الأمر جعل الإنسان حراً مستقلاً عن السماء، لكنه عقد تبعيته لقوانين الواقع الفعلي الحتمية الصارمة. وإذا كانت السبل الربانية العليا

غير معروفة، فإن سبل الحياة باتت ممكنة الاكتشاف غير عصية على المعرفة. وعبقرية شكسبير فعلت الكثير على طريق هذه المعرفة.

أشار النقاد قبلاً إلى حس التاريخ لدى شكسبير، وإن ذلك لمدهش بالنسبة لإنسان أواخر القرن السادس عشر. فقد تضمن وهو في طور تكوينه الأول (أي حس التاريخ) ما تفتقت عنه واقعية القرن التاسع عشر. لكن لهذه التاريخية خصوصيتها: يفكر شكسبير بمقولات ومفاهيم عصور تاريخية كبرى: العالم القديم، العصور الوسطى، عصر النهضة. يصور لنا مأساة هاملت كإنسان نبيل طيب من عصر النهضة، لكن إنسانيته أصيلة قائمة فيه من الأساس موشاة بألوان العصر، تماماً كحب روميو وجولييت أو ميكافيلية باغو أو خبث ومجون فالستاف، ففي «سلاسله» التاريخية يعطي شكسبير لوحات حقيقية صادقة للصراع على السلطة الملكية في انكلترا في عصر الإقطاع مجسداً بشكل فائق الروعة حرب الزهرة الحمراء والبيضاء مشيراً إلى الاتجاهات الاستبدادية المطلقة والإقطاعية القديمة في التاريخ السياسي للبلاد. لكن هذا الصراع استمر على مدى قرنين من الزمن، في حين لا نجد لدى شكسبير، في تصويره لأحداث هذه الحقبة الزمنية، أية تغييرات ثقافية – تاريخية في الأخلاق والناس. وأشار مهرينغ بحق إلى محدودية وقصور تاريخية شكسبير منوهاً إلى أنه «تتابع في تراجيدياته بشكل متواصل النزاعات الإقطاعية – القروسطية، لكن دونما كلمة واحدة عن الميثاق العظيم، ولا عن البورجوازية الصاعدة بفضل الصناعة والتجارة». نرى أن بعض أبطال شكسبيرهم من أناس عصر النهضة وليس القرون الوسطى، لكننا لا نلمس لديه – وما كان ممكناً ذلك – وضوحاً تاريخياً ملموساً لمقولة الزمان والمكان متجلياً في شخصية وتفكير الإنسان. لا تدخل النماذج المأساوية التي قدّمها ضمن إطار معنى تاريخي – قومي ملموس. فديدمونة وعطيل مثلاً يمكن ربطهما بشكل نسبي ومحدود بالبندقية. وقال غوته مشيراً إلى أبطال

تراجيديات شكسبير الرومانية ما يلي: «يقولون إنه قد صور بشكل رائع الرومان، أما أنا فلا أرى ذلك، فكلهم إنكليز أقحاح، لكنهم بالطبع أناس، وأناس حتى نخاع العظم».

كذلك لا يصوّر هذا الكاتب العظيم الإنسان في تطوره وفي تغير شخصيته مع سياق الحياة. وما يتجلى في أفعال وعلاقات بطله، إنما هو من سمات شخصيته الأساسية الجاهزة، أما الظروف فمناسبات لإظهار شخصيته فقط. فتحول شخصية الأمير هاري من نديم لفالستاف إلى رجل دولة بدا لشكسبير ممكناً فقط لأن النبل والشهامة كانا من خصال شخصية البطل منذ الولادة. تحدث هيغل عن «بسط الشخصية» لدى شكسبير، أما عملية تطور الإنسان، أي ظهور صفات وخصائص معينة وذبول أخرى فلا نراها لديه. يدخل هاملت وأضداده التراجيديا أمامنا كشخصيات قائمة بحد ذاتها، وحتى النهاية لا يتغيرون في شيء. تتفتح عينا الملك لير على الواقع، لكنه يبقى بشخصيته كما كان معهوداً. ويقود صراع الدوافع والخصائص الأخلاقية المتناقضة في ما كبث إلى انتصار الشر على الخير في نفسه، مع أن كلا الجانبين المتناقضين المتصارعين في ذاته هما من سمات شخصيته الأصلية منذ البدء، وفيه «تقوم إمكانية الانتصار وإمكانية السقوط على حد سواء» كما قال بيلينسكي. وأشار تشيرنشيفسكي إلى أن ما كبث يبقى واحداً رغم تطور دوافعه وتغير الظروف المحيطة به، وحتى في «فاوست» غوته لمس تشيرنشيفسكي تطوراً ضعيفاً للشخصيات. وهكذا لا يجوز فهم تنوع وتناقض تجليات شخصية كل من ماكبث، هاملت، الملك لير، في الظروف المختلفة كتطور للشخصية. فلدى دراسة أعمال الكتاب الكلاسيكيين، كثيراً «مايجر» البعض واقعيتهم إلى مستوى ومتطلبات الواقعية المعاصرة.

تبرز الواقعية وتتطور في أدب عصر النهضة لا كشكل فني لعملية معرفة حياة الإنسان والمجتمع، بل وكوسيلة للتأثير عليها، وبالذات كسلاح لفضح الباطل والكفاح ضده. وهذا يتجلى في طريقة التصوير ذاتها. فلقد

فضح رابليه، وسلاحه السخرية اللاذعة، العصور الوسطى ورجال الكنيسة، فإنسان عصر النهضة الطليعي مستعد للفعل، للتضحية، للنضال ضد الشر، وهاملت يطرح على نفسه خيارين: الخضوع أو المقاومة، ويتبنى الخيار الثاني. ويعتبر دون كيخوت نصير المهانين والمعذبين والمشردين والمدافع عنهم، وهو، وإن كانت خصاله الإنسانية النبيلة متجلية في أشكال تراجيكوميدية، لكنه مفعم بالحماسة لتخليص العالم من كل ما يعوق سبيل سعادته.

لكن ما كان بإمكان أناس النهضة الطليعيين أن يستندوا على المعرفة الحقيقية الشاملة للعالم، لذا كانوا يقعون في مثل وضع هاملت أو دون كيخوت. وهنا يكمن سر لحن التفاؤل الذي كان يصاحب الأدب الإغريقي وأدب العصور الوسطى المسيحي، إذ استند على الإيمان بالله الذي ينتصر عنده العدل في نهاية المطاف. فتراجيديات شكسبير أكثر مأساوية بكثير، إذا جاز التعبير، من تراجيديات سوفوكل أو الحالات التراجيدية في «أغنية عن رولاند». فالإنسان في تراجيديات شكسبير متروك وحيداً لذاته دون التعويل على شيء، وعقله الذي رفض الإيمان بقوى السماء بدا غير قادر بعد على امتلاك أسرار الواقع الأرضي. كما أن مأساة دون كيخوت هي في المقام الأول مأساة العقل الإنساني الذي أدرك ضرورة الكفاح ضد الشر في الحياة، لكنه ما زال دون فهم مصادره الفعلية الواقعية. فبطل سرفانتس حصيف وعاقل عندما يفكر فيما هو ضروري للإنسان وما يجب أن يكون عليه، لكن أفعاله غير مجدية أو مثمرة لأنه لا يعرف شروط الحياة التي يبدو وكأن سانشو بانسا يحس بحركتها بشكل تجريبي. ولم يوضح أحد بمثل هذه القوة وهمية التصورات القروسطية بخصوص الواقع وضرورة النظرة الواعية للحياة كسرفانتس في حديثه عن المصير التراجيكوميدي لبطله النبيل «الفارس الحزين». أراد الكاتب الإسباني العظيم أن يقول للإنسان: إرادتك جبارة.

بإمكانك أن تكون نبيلاً ونشيطاً نافعاً ومدافعاً عن الحق والخير، لكن على الإنسانية أولاً أن تجد سبل الكفاح الفعلية ضد الباطل وتعرف أسرار الحياة كيما تصل إلى السعادة.

رأى شكسبير وسرفانتس أحد الشروط الواقعية للنجاح والخير العميم في السلطة الحكومية الرشيدة الحسنة النية والتدبير، التي تحيط نفسها بالمستشارين الإنسانيين الجيدين، وتقدر الفنان والمشاعر وتهتم بمصالح وحاجات الشعب. وفي هذه المثل العليا، كما في كل إنسانية النهضة، انعكست بداية كفاح الجماهير الشعبية من أجل تحررها من الاسترقاق الاجتماعي والنفسي للإقطاعية والقرون الوسطى. لكن آمال ومثل رجال النهضة التقدميين الإنسانية بدت وهمية. وكان كل التطور اللاحق للواقعية، وخصوصاً واقعية القرن التاسع عشر النقدية، مرتبطاً بالبحث عن سبل إعداد الإنسان الكامل والمجتمع المثالي. هُزمت فكرة القرون الوسطى الدينية حول الحياة السعيدة في العالم الآخر مع أولى محاولات عصر النهضة لتصور مجتمع الناس السعداء على الأرض والشروط الفعلية التي يصبح في ظلها قيام مثل هذا المجتمع ممكناً. استحوذت هذه المسألة على تفكير واهتمام رعاة ديرتيليم وبطل شكسبير غونزاكو وتحمل طابعاً كوميدياً مهمة سانشوبانسا لكن نلمس هنا فكرة الإرادة الإنسانية العادلة للمجتمع التي تقارب بين رواية سرفانتس واليوتوبيات الاجتماعية لعصر النهضة. ففي عام (١٥١٦)، أي قبل شكسبير وسرفانتس، تصدر «يوتوبيا» توماس مورالتي كان للنظام الاجتماعي الأمثل فيها سمة اشتراكية. وبعد مائة عام تظهر يوتوبيا اشتراكية أخرى هي «مدينة الشمس» لمؤلفها تومازو كامبانيللي. وهكذا يدخل الأدبَ العالمي مثلُ الاشتراكية الأعلى العظيم الذي كان لابد له من أن يجد تجسيده الفني عاجلاً أم آجلاً في فن الواقعية.

* * *

يشكل عصر التنوير مرحلة جديدة في تطور الواقعية وفي نشوء الواقعية النقدية. ففي القرن الثامن عشر تنهض أمام الفكر الاجتماعي والأدب، بأكثر حدة منها في زمن شكسبير، قضية المجتمع والوسط الاجتماعي وتأثيره على الإنسان. وفي الحل الفني لهذه المسألة الجوهرية بالنسبة لتطور الواقعية قام موليير في القرن السابع عشر بخطوة نوعية إلى الأمام. لم تهتم الكلاسيكية بمسألة الوسط الاجتماعي – التاريخي إلا بشكل محدود، لكن موليير في «النساء المتحذلقات» يصور «الأخلاق» بدلاً من التركيز على الدوافع الخيالية ذاك الذي اتسمت به الكلاسيكية ساعياً بذلك للتعريف بالإنسان ليس كنموذج بسيكولوجي فحسب، بل واجتماعي أيضاً. فبطله السيد جوردان بورجوازي صغير يريد أن يصبح ارستقراطياً. وكشفت الثورة الإنكليزية في أواسط القرن السابع عشر ومرحلة الفرونديين في فرنسا معنى وأهمية الوسط الاجتماعي والفوارق الاجتماعية، فانعكس ذلك في نهاية القرن السابع عشر ومطلع الثامن عشر في أهاجي Satire سويفت، وفي روايات ديفو. ولعب دوراً معيناً في تصوير البيئة والأخلاق أدب الفكاهة Burlesque في الأدب الفرنسي ورواية الشطار في الأدب الاسباني.

طرحت في الأدب وعلى صعيد الفكر الاجتماعي في القرن الثامن عشر بحدة أكبر، قضية المجتمع، بنيانه وواجبات وحقوق الإنسان كمواطن. تنشأ نظرية الحقوق الطبيعية وحق الإنسان في الحرية، ويتركز اهتمام الأدب على المجتمع تحت تأثير انتشار نظرية العقد الاجتماعي لروسو وما رافق ذلك من نقاشات في أوساط الموسوعيين حول دور وطبيعة المجتمع. يهتم الأدب كذلك في هذه المرحلة بدور المواطن وعلاقات المواطنة و«الحياة الشخصية» وبالعلاقات داخل العائلة (الرواية العائلية في الأدب الإنكليزي، مسرحية ديدرو «رب الأسرة») ويركز على مصير الشخصية الموهوبة في المجتمع

المتخلف الراكد (رواية غوته «آلام فرتر») وعلى قصص حياة الناس البسطاء الذين يقعون ضحايا المجتمع (روايتا «مولي فلاندرز» – ديفو، «مانون ليسكو» – بريفو).

تعرضت للنقد، كذلك، النظرات القديمة إلى طبيعة الإنسان ونُبذت بصفتها نظرات لا عقلانية. وأشار بليخانوف إلى أن «جون لوك» برهن في مؤلفه الشهير «محاولة في الفهم الإنساني» أن ليست في عقل الإنسان أفكار ومبادئ ومفاهيم قائمة منذ الولادة، بل تظهر لدى الناس من خلال التجربة. وجاء كونديالك بعد لوك، وأكد على أن «صناعة الأفكار وفن التلقي الحسي من عمل التجربة والعادة، ولذا يتعلق بالتربية والظروف الخارجية كل تطور الإنسان.» وهكذا صار يجب، والحال كذلك، على الفنان أن يدرس الطبيعة الإنسانية وعالم الإنسان الداخلي، لكن لا تقل أهمية دراسة الوسط الاجتماعي المحيط. قال ديدرو موجهاً كلامه إلى الفنان: «فليكن فيلسوفاً ولينظر إلى ذاته وليرَ هناك الطبيعة الإنسانية وليعرف كما ينبغي وزنها ومزاياها». وكل ذلك ما كان ممكناً إلا أن ينعكس على تصوير الإنسان في الأدب، ليتم تدريجياً تجاوز ما اتسمت به الكلاسيكية من النظر إلى عقل الإنسان بشكل مجرد دونما أي ارتباط بالمجتمع. فقد طالب ديدرو بإلحاح الكتاب أن يضعوا نصب أعينهم باستمرار الفوارق في الحالة الاجتماعية لأبطالهم: «حتى الآن بنيت كل الأسطورة حول الشخصية Character، لكن يجب أن يكون الوضع الاجتماعي وما يترتب عليه من مسؤوليات ومزايا وكذلك صعوباته، أساس العمل، وأرى أن هذا المصدر أخصب وأرحب وأكثر نفعاً من الشخصيات». يعلّم ديدرو أيضاً كتاب الدراما «كيف يلخصون داخل أطر العمل الدرامي الضيقة كل ما يتعلق بالوضع الاجتماعي للإنسان». وقد اضطلع بهذه المهمة مستقبلاً غريبايدوف وغوغول.

كان التجسيد الفني للوسط الاجتماعي وتأثيره على شخصيات الناس وتصوير تبعية الإنسان للظروف المتعلقة بوضعه الاجتماعي مأثرةَ الرواية الإنكليزية والدراما البورجوازية في القرن الثامن عشر في المقام الأول. فيرسم فيلدينغ، سمولت، وديدرو وبومارشيه أبطالهم كممثلي محيط اجتماعي معين ويصورون تأثير الأخلاق والأعراف السائدة على عالم الشخصية الداخلي. بذلك تجد البسيكولوجيا الإنسانية أساسها ومصدرها الاجتماعي، وتنتهي الحرية التي كان شكسبير يصور بها الدوافع الإنسانية وصراعها، إذ صار من الواجب أن تنال شرحاً وتوضيحاً اجتماعياً موضوعياً. فالأدب أخذ يكشف الصلات السببية بين المحيط الاجتماعي للإنسان ومصيره، والآن غدا الوسط الاجتماعي، الذي كان بالنسبة للبطل عالماً خارجياً سلبياً أو إيجابياً فقط، الأرضَ التي تغذيه. أما السببية التي كان شكسبير يقدر أهميتها فبدأت تتجلى الآن كسببية اجتماعية، كما غدت لاحقاً أساس النهج التحليلي للواقعية النقدية.

يجري تمايز شخصيات الناس تبعاً لأوضاعهم الاجتماعية. فشخصيات رواية فيلدينغ وسمولت أرستقراطيون من العاصمة، إقطاعيون ريفيون، تجار صغار، رواد حانات، حرفيون، خدم....إلخ وخصائصهم الإنسانية مرتبطة إلى حد كبير بأصولهم وأوضاعهم الاجتماعية. لكنهم، إلى جانب ذلك، يحتفظون بفرادتهم البسيكولوجية والأخلاقية: في رواية «تاريخ توم جونس» أولفرتي اللطيف الناعم متميز عن جاره ويسترن الفظ الغليظ، وأساس أحداث الرواية حالة عادية من واقع البيئة هي صراع من أجل الميراث – من أجل عروس غنية. ويرسم ديدرو أيضاً الإنسان كنموذج وسط اجتماعي محدد.

لم يستوعب الكتاب المنورون بعمق كاف القوانين الاجتماعية لتطور الحياة والمجتمع والإنسان مثلما استطاع ذلك لاحقاً واقعيو القرن التاسع عشر العظام، فكان تصويرهم الوسط الاجتماعي عفوياً وتجريبياً. لكن مع ازدياد

حدة التناقضات الاجتماعية باقتراب حلول الثورة الفرنسية يستوعب الأدب الواقعي بشكل أعمق دور العلاقات الاجتماعية وأهميتها على مصير الإنسان. لُمِسَ تصوير الحالة الاجتماعية في رواية بومارشيه «زواج فيغارو»، فقد كُتِبت عشية الثورة الفرنسية حينما تفاقمت حدة التناقضات بين «الطبقة الثالثة» بزعامة البورجوازية وبين الأوضاع القديمة لدرجة غدت الصلة بين شخصية الإنسان وتصرفاته واهتماماته ومصالحه وبين وضعه الاجتماعي (من طبقة عليا مميزة أم من طبقة عادية) مفهومة من قبل أي قارئ أو مشاهد. وهكذا كان بروز «الحتمية الاجتماعية» إثر البسيكولوجية في التصوير الفني لحياة الإنسان والمجتمع خطوة عملاقة إلى الأمام في تطور الواقعية كمنهج.

«مبدأ الحتمية الاجتماعية» في التصوير الواقعي يعني تأثر الإنسان بالظروف الاجتماعية والوسط المحيط والأخلاق السائدة. لكن المضمون التاريخي الملموس لهذا المبدأ تغير مع حركة التاريخ وتطور الفكر الاجتماعي. ففهم بلزاك الوسط بمعنى طبقي، أما المنورون ففهموه كقوة تضم معسكرين – معسكر الارستقراطيين النبلاء المتميزين ومعسكر الناس العاديين. ووجد هذا الفهم تجسيده في منهجهم تصوير الوسط الاجتماعي وتأثيره على الإنسان وصولاً حتى لغة الشخصيات. ومن المعروف أن مبدأ الحتمية الاجتماعية يدخل بشكل أجلى وأوضح التجربة العملية لواقعية القرن التاسع عشر، لأن الحياة ذاتها قد كشفت عنه بشكل عياني ملموس في عصر سلطة البورجوازية التي مزقت كل الحجب عن علاقات الناس الاجتماعية، ولأن الفكر الاجتماعي استوعب بعمق أكبر جوهر هذه العلاقات. وتعود لواقعية القرن الثامن عشر بالتحديد مأثرة اكتشاف هذا المبدأ وتطبيقه بشكل قويم إلى حد كبير لأغراض المعرفة الفنية للإنسان والوسط الاجتماعي. أما الوعي النظري لهذه المأثرة فيعود طبعاً في المقام الأول إلى دانيل ديدرو.

مع ذلك ففهم التأثير الاجتماعي ذاته على الإنسان عنى في حينه بشكل أساسي تأثير الأفكار والآراء والتعليم والتربية الأخلاقية. كانت تلك وجهة نظر تنويرية وحسب، لكنها تضمنت حقيقة موضوعية أدركتها الواقعية واستوعبتها فنياً، إذ لا يجوز الخلط بين قضية التربية وقضية الظروف التي لا يستقل عنها الإنسان. فالتربية في مفهوم منوري القرن الثامن عشر اعتبرت كذلك ظرفاً موضوعياً للحياة الإنسانية – لم يفهموا من مصطلح التربية المعنى المباشر للكلمة فحسب، بل ومجموعة شروط حياة الفرد والمجتمع الكامل وتأثيرها على الإنسان. وباكتشافه لمعنى وأهمية التربية ركز الأدب الطليعي على هذه المسألة من خلال علاقتها بالحاضر وتأثيرها عليه. ومن هنا انتشار «الرواية التربوية» في القرن الثامن عشر وأدب الرحلات الذي رمى إلى أغراض تنويرية.

كان بعض كتاب القرن الثامن عشر وأواخر السابع عشر يضعون أبطالهم ضمن ظروف استثنائية معينة مثل ديفو الذي وضع بطله «روبنسون كروزو» في جزيرة غير مأهولة، وغوته الذي وضع فاوست في موضع الإنسان العارف الخبير القادر على كل شيء. كان ذلك مرتبطاً بثقة المنورين وإيمانهم العام بالقوة الخلاقة المبدعة للعقل الإنساني القادر على تغيير الحياة لصالح الإنسان. وقد أراد الكتاب المنورون بذلك أن يقنعوا الناس بأنهم قادرون على تغيير شروط حياتهم، وأن الإنسان مؤهل ومدعو لأن يكون الكائن الباحث عن الحقيقة. في الواقع لم تخرج مثلهم العليا آنئذٍ عن إطار المجتمع البورجوازي المقبل، لكن كانت هذه الفكرة بالمعنى التاريخي العالمي الشامل، المنبثقة من خلال نضال الجماهير الشعبية ضد الإقطاع والجهل، فكرة عظيمة، إذ لم تبد ممكنة التحقيق إلا ضمن إطار وشروط المجتمع الاشتراكي. غدت الواقعية في القرن الثامن عشر سلاحاً فعالاً لنضال الطبقة الثالثة بزعامة البورجوازية ضد النظام الإقطاعي الاستبدادي المطلق. لكن

ديفو وغوته لم يكونا، في تمجيدهما لعقل الإنسان وجهده البناء وقواه الخلاقة المبدعة، وكذلك مثلهما كتاب النهضة الطليعيين، أناساً محدودين بورجوازياً بالمعنى الضيق لهذه الكلمة. فقد دخلت في المثل الأعلى الجمالي لواقعية القرن الثامن عشر صورة الإنسان الكامل الذي تمثل في أذهان الكتاب المتنورين بالإنسان «الطبيعي» العادي أو «العاقل». كان ذلك تجريداً فنياً، لكن يجب أن ننظر إلى هذا الأمر بجدية أكبر. فبطل غوته – فرتر ذو الذهن النير الصافي والقلب الكبير اعتبر «إنساناً طبيعياً»، ويمكن القول إن مثال الإنسان الحر العاقل والأخلاقي الذي أعطاه القرن الثامن عشر قد انطوى على الكثير الكثير مما يعتبر إيجابياً في الناس حتى من جهة نظر المجتمع الاشتراكي.

لكن تناقضت تجربة حياة الأرستقراطية المتفسخة بشكل صارخ، وإلى حد كبير حياة البورجوازي مع مثال الإنسان «الطبيعي» الذي طرحه المنورون. يبرز تناقض المصلحة الشخصية المثالية والواقعية مع متطلبات المجتمع – تناقض المثل الأعلى الإنساني النيِّر والواقع الأرضي التعيس، فينهار الكمال الذي اتسمت به شخصية العديد من رجالات عصر النهضة. لقد أمضَّ هذا الانفصام الذي عاناه الإنسان والذي أحس به حتى شكسبير («هاملت») والانفصام بين الواقعي والمثالي، كما حير عقول كتاب عصر التنوير وكذلك الرومانتيكيين وواقعي القرن التاسع عشر لاحقاً. وطُرحت حلول عديدة لهذا التناقض بدءاً من تحسين ذات الإنسان بشكل كامل بواسطة التربية الأخلاقية والجمالية وحتى التغيير الثوري العام على أساس مبادئ العقل والعدل.

كان منورو القرن الثامن عشر مقتنعين بصلابة أنه يمكن ويجب تربية الإنسان كما يأمر بذلك العقل الذي فهم الطبيعة الحقيقية للإنسان. أما قضية التربية العقلانية فيجب أن يساهم فيها الفن، وقد كان شيللر يحلم بتربية مثال

الإنسان الأفضل بواسطة الفن. لكن ما أعاق تربية الإنسان الكامل كان النظام اللاعقلاني للمجتمع، لذا رأى الفلاسفة المنورون السبيل لخلق الإنسان الجديد في تغيير المجتمع وإدخال تربية عقلانية سليمة. في الأدب الفرنسي في عصر النهضة، وخصوصاً عشية الثورة البورجوازية وغداتها، قام الربط بين حل قضية الإنسان المثالي وسعادته وبين مسألة تغيير المجتمع والنظام السياسي، وانعكس ذلك على طابع الواقعية التنويرية، وقد تمت أفضل انجازات واقعية عصر النهضة على أرضية تعاليم منوري القرن الثامن عشر الماديين الذين رأوا أن «شخصية الإنسان نتاج لتركيبه الطبيعي العضوي من جهة، وللشروط المحيطة به من خلال حياته، خصوصاً في مرحلة تطوره من جهة ثانية». كانت النقطة الأولى معروفة بالنسبة لشكسبير، أما الثانية فسعت واقعية القرن الثامن عشر للكشف عنها.

لكن حصلت في مرحلة الكلاسيكية، بالمقارنة مع عصر النهضة، بعض التغييرات الجوهرية، منها ما يتعلق بفهم مسألة «التركيب الطبيعي العضوي» للإنسان ذاتها. قال ديكارت أن الفكر جوهر الإنسان. تضمن هذا الفهم حقيقة محددة استوعبتها وطورتها الواقعية التنويرية. ولكورني وبخاصة راسين، إسهامات هامة غير قليلة في مجال تصوير الدوافع الإنسانية، غير أن الكلاسيكية بالغت بعقلانيتها وتركيزها الشديد على عالم الإنسان الداخلي فسقطت في مطب النظرة الأحادية الجانب، وإن عُبّر عنها بقوة فنية كبيرة. يلقي راسين بأبطاله في حمأة من الدوافع العاطفية المضطربة المتواترة ويحلل باستمرار حالاتهم العاطفية والروحية، وقاد ذلك إلى خرق الحقيقة السيكولوجية ونسفها. وبهذا الصدد علق شيللر ساخراً بما يلي: «بصعوبة يمكنك تصديق معاناة بطل التراجيديا الكلاسيكية لأنه يشرح ويفصل حالته الروحية والعاطفية كأي إنسان متزن هادئ منشغل طوال الوقت بتحليل الانطباع الذي يعطيه للآخرين ولا يعطي للطبيعة الإنسانية حرية الظهور

والتجلي. فلم يحصل أن نسي الملوك والأميرات مقاماتهم ومراتبهم حتى في أعنف لحظات تفجر الدوافع العاطفية. لا تنقصهم الفخامة والأبهة فعلاً، لكنهم يفتقرون إلى البساطة الإنسانية». وعلى العكس من ذلك فملوك وأبطال شكسبير أناس حقيقيون، لأنهم كالناس العاديين، غير غريب عنهم ما هو إنساني.

استمرت التقاليد العقلانية للكلاسيكية في تصوير عالم الإنسان الداخلي بالتطور حتى نهاية القرن الثامن عشر تقريباً في مؤلفات ديدرو، فولتير، ليسينغ الذين أولعوا بالجنس الفلسفي. طبعاً كان ديدرو أكثر عمقاً وأوسع أفقاً في فهم العالم الداخلي للإنسان من العقلاني فولتير. ويكفي أن نتذكر صورة رامو الواقعية – هذا العدمي Nihilist الفرنسي من عهود الموسوعيين والمركيزة بومبادور – لإدراك هذه الحقيقة تماماً. لكن الفن الدرامي كان لدى ديدرو، وبوجه عام، مشبعاً بالعقلانية، خصوصاً عند تصوير الأبطال الإيجابيين بعقولهم المثالية. وتصل العقلانية في تصوير الإنسان أحياناً حد التطرف والتفلسف وإعاقة سبل تطوير الواقعية. وقد شكا بلزاك لاحقاً من ذلك بقوله: «في فرنسا أخمد الفكر الحس. ومن هذا العيب القومي تنجم كل المصائب اللاحقة بفننا».

لكن مهما وُجّه من نقد للتصوير العقلاني لعالم الإنسان الداخلي، فقد كان القرن الثامن عشر بأكمله عصر الاستيعاب الفني له. وإذا كان يمكن تسمية الكثير من مسرحيات شكسبير، حسب ملاحظة دوبروليوبوف العادلة: «فتوحات في مجال القلب الإنساني»، فإن الواقعية التنويرية قد أظهرت بقوة كبيرة دور العقل كمجال داخلي متميز لنشاط الإنسان.

في أواخر عصر التنوير يحصل نهوض جديد للاهتمام الفني «بمجال القلب الإنساني»، ويلاحظ ذلك جلياً في مؤلفات ريتشاردسون، سترن، روسو، بريفو ولدى غوته في مرحلة الشباب. أعلن هردر في تلك الفترة أنّ «ليس

العقل، بل إنه الروح هو الذي يدير العالم». يزداد الاهتمام بعلم النفس، لكن كانت لهذا الاتجاه البسيكولوجي خصوصيته إذ كان مفعماً بالأحاسيس والمشاعر العاطفية («آلام فرتر»، «رحلة من بطرس بورغ إلى موسكو». لقد أبكت رواية غوته الآنفة الذكر وكذلك «هلويزا الجديدة» لروسو كل أوروبا. طور التحليل النفسي كذلك بريفو، غوته، جان جاك روسو الذي دعاه تشيرنشيفسكي «عالم قلوب». وعلى هذه الأرضية يتطور المذهب العاطفي Sentimentalism المعروف بتصويره الأحادي الجانب لعالم الأحاسيس والمشاعر الإنسانية.

تبدأ عودة إلى شكسبير الذي ينمو ويتعاظم تأثيره. وسعى غوته في تصويره للإنسان أن يوحده عقلاً وقلباً ويربط بذلك الحياة الداخلية للشخصية بالواقع المحيط، ومن هنا ملاحظة بوشكين التالية: «فهم شكسبير الدوافع وغوته الطباع». وهكذا تم من شكسبير وحتى غوته حرث عقل عالم الإنسان الداخلي فنياً من شتى الجوانب. وبذلك قام الأساس المكين للتحليل النفسي العميق الذي اضطلعت به الواقعية النقدية.

إن معرفة الفن الواقعي واكتشافه لجوانب وقوانين وحقائق جديدة للحياة أغنى دائماً منهج الواقعية وأشكالها وأدواتها الفنية. العالم يتسع كمادة للتصوير وتكبر وتتعمق إحاطة أدب القرن الثامن عشر به.

أشير منذ زمن بعيد إلى أن الإنسان، الذي رفعه الفكر الثوري للقرن الثامن عشر على سن الرمح، ذو صبغة سوسيولوجية أوضح من ذاك الذي كافح من أجله رجال النهضة، وإن كان مجاله محدود النطاق نسبياً بالمقارنة مع هذا الأخير. فإذا كان هاملت ودون كيخوت من الشخصيات العظيمة الرفيعة، فان توم جونس وروبنسون كروزو من عامة الناس الطبيعيين، وإذا كان يشغل بال هاملت ودون كيخوت مصير الإنسانية برمتها، فإن ما يشغل بال توم جونس وروبنسون كروزو مصيرهما الشخصي فحسب. لكن هذا

الاهتمام بمصير الإنسان العادي عكس تقدماً تاريخياً هائلاً. كان ظاهرة ديمقراطية الطابع. كما كان هذا السعي المتنامي باتجاه تصوير الجوانب الاجتماعية والحياتية اليومية ذا معنى إيجابي بالنسبة لتطور الواقعية كمنهج فني. وعلى أرضية الوضوح الاجتماعي والبساطة الإنسانية، إذا جاز التعبير، تستوعب الواقعية «فسيفساء» عالم الشخصيات الإنسانية في شتى طبقات المجتمع «العليا» منها و«الدنيا». تدخل في دائرة اهتمام الواقعية نثريات الحياة اليومية والمعيشية التي كانت فيما مضى موضع اهتمام وتصوير الأجناس الكوميدية «الرخيصة». والفكاهية Burlesque بشكل رئيسي. حملت هذه العملية معها في القرن الثامن عشر تطوراً متزايداً للنثر، ليس بمعنى اعتيادية المضمون الحياتي فحسب، بل وبمعنى المزاحمة الصريحة للشعر.

يتناسب «شعر النثر» - حسب تعبير كارل ماركس - وطبيعة القرن الثامن عشر «النثرية». ينطبق ذلك بوجه خاص على الواقعية الإنكليزية على اعتبار أن الثورة البورجوازية في إنكلترا كانت قد حصلت أما الواقعية الفرنسية في القرن الثامن عشر فكانت أقل نثراً.

في الأدب الواقعي في القرن الثامن عشر تصبح أكثر فأكثر علاقات واهتمامات ومصالح الناس الواقعية، ليس السياسية فقط بل والمعيشية، أرضية الصراعات والحالات الداخلة في أساس الأعمال الأدبية مزاحمةً بذلك الصراعات والحالات ذات الطابع الأخلاقي والبسيكولوجي التجريدي التي ميزت أعمال الكلاسيكية. تصبح الظروف أقل رمزية وتكتسي طابعاً حياتياً واقعياً. ينتفي تماماً تدخل قوى العالم الآخر الخفية ذات الطبائع العجيبة والقدرات الخارقة. وحتى موليير أعلن في حينه عن عدم رضاه لأن خيال مؤلف التراجيديا يحلق في عالم مسحور بدلاً من عالم حقيقي. يشيع اعتقاد أنه لا يمكن أن يكون صادقاً وحقيقياً أي عمل «يقوم بتمثيل الأدوار فيه الآلهة أو الناس غير العاديين» على حد تعبير ديدرو. وقال أيضاً «إن الفن الدرامي

يرفض كل ما فوق الطبيعي» قاصداً بذلك الدراما الكاثوليكية الإسبانية بشكل أساسي وكذلك الدراما الفرنسية في ذلك الحين. يجب أن يكون كل شيء معللاً ومفهوماً من منظور عقلي وانطلاقاً من شروط الواقع القائمة وطبيعة الإنسان. وطالب فيلدينغ «ألا تكون القضايا المثارة ممكنة بالنسبة للإنسان ومتفقة مع الطبيعة الإنسانية بوجه عام فحسب، بل وأن تتفق وتتناغم مع تلك الشخصية المنسوبة إليها».

إلى جانب التفصيل البسيكولوجي يُطرح التفصيل الحياتي المعيشي. تحمل الأعمال تفاصيل من عالم الجمادات والأشياء المحيطة لتقييم ووصف طبائع الناس وشخصياتهم، ويتخذ رسم الصورة الشخصية Portrait طابعاً أكثر مادية تدريجياً على حساب التجسيد المثالي لمفاهيم الجمال أو القبح التجريدية الذي اتسمت به الكلاسيكية.

صار حديث الشخصيات يرتدي أيضاً صبغة سوسيولوجية واقعية – حياتية. وقد وضع شكسبير وسرفانتس أساس هذه العملية في اللغة الأدبية. فلغة شخصيات شكسبير إما لغة الطبقة الأرستقراطية النبيلة وإما اللغة الشعبية البسيطة: لغة كل من جولييت ومربيتها مختلفة في مفرداتها شكلاً وتعبيراً، وحديث حفاري القبور في «هاملت» مختلف عن حديث الأمير النمساوي أو هنري الخامس. لكننا لا نلمس بعد اختلاف لغة الشخصيات لدى شكسبير تبعاً للحرفة أو المهنة أو المستوى الثقافي. في عصر النهضة كان الإحساس بالتمايز الاجتماعي (الطبقي) في الأدب ما زال في بداياته الأولى فقط. لكن تجلى هذا الأمر بصورة أكثر وضوحاً في «دون كيخوت» سرفانتس مؤسس الرواية الواقعية في الأدب الأوروبي. فدون كيخوت ليس فارساً متجولاً ذا مظهر حزين فحسب، بل وإنساناً ذا علاقة محددة بالوسط الاجتماعي الذي يصادفه أثناء مغامراته. في «دون كيخوت» تظهر شخصية البطل في علاقتها بالمجتمع، وتجد هذه النقطة تطوراً لاحقاً في الرواية الواقعية في القرن الثامن عشر.

برزت الدراما البورجوازية الجديدة، التي أخذت تهتم بمحيط البطل ووضعه الاجتماعي، وتطور الجنس الروائي – الذي لم يحظ بالاهتمام والشهرة في عصر الكلاسيكية – كشكل فني أكثر ملاءمة وإحاطة وقدرة، بالمقارنة مع الدراما، على «التصوير الفني للإنسان في علاقته بالحياة الاجتماعية». عالجت رواية القرن الثامن عشر في تجسيدها للصراعات والحالات العائلية والمهنية والحياتية – اليومية الخاصة بواقع حياة المجتمع الإنكليزي وصاغت موضوعات وبنيانات جديدة لم تعرفها روايات المغامرات والشطار. وعموماً أثبت أدب القرن الثامن عشر أن التصوير الملحمي الواسع للواقع يشكل الاتجاه والمنحى الفني الأكيد للواقعية.

لكن يجب ألا نعتقد أن تطور الواقعية قد شكل في كل المجالات على الدوام خطاً مستمر الصعود. صحيح أن الواقعية التنويرية في القرن الثامن عشر قد ذهبت أبعد من شكسبير في التصوير الاجتماعي الملموس لحال الإنسان، لمحيطه وفي كشف العلاقات السببية القائمة بين الوسط وشخصية الإنسان. لكن – باستثناء غوته – لم يَرْقَ أحد إلى مستوى شكسبير في تصوير غنى وتناقض عالم الإنسان الداخلي، حتى عظام كتاب القرن الثامن عشر. ولا تتعلق هذه المسألة بدرجات العبقرية. فالجانب الضعيف في واقعية هذا القرن كان يعكس سمة ذلك الزمن، وهذا الأمر بيِّنٌ بوضوح في الأدب البورجوازي الفرنسي. فكلما غدت التناقضات الاجتماعية في فرنسا أكثر حدة كان تأثير الوضع السياسي على الواقعية الفرنسية أكثر شدة. لقد أوضح بيلخانوف بشكل رائع كيف أن صراع الطبقات في فرنسا في مرحلة ما قبل الثورة قد انعكس في طرح منظري الطبقة الثالثة لمفهوم الأخلاق والفضيلة البورجوازية كبديل لشعار الطبقة الأرستقراطية النبيلة: «وليكن بعدي الطوفان». صوّر وجه الفضيلة بالمفهوم البورجوازي كل من ديدرو ونوفيل دي لوشوسي في دراساتهما. خلعت على نماذج الوسط الأرستقراطي كل

الصفات الممكنة الايجابية والسلبية مما أكسبها قوة الإقناع الواقعي. هذا في حين أُسقطت على نماذج الطبقة الثالثة كل ألوان الفضيلة مما جعلها غير حقيقية وبعيدة عن الواقع. كثيراً ما كانت صورهم تجسيداً للفكرة الأخلاقية، وبذلك تطور التخطيط الشكلاني في تصوير عالم الإنسان الداخلي والأحادية، التي برزت بشكل خاص في الدراما البورجوازية بتفلسفها العقلاني الوعظي، في أدب النزعة الوجدانية التي استطاع ممثلاهما العظيمان روسو وريتشاردسون أن ينفخا الحياة في أبطالهم الطيبين الحساسين من خلال تصوير مكابدتهم ظروف الحياة القاسية وسطوة الأرستقراطيين المفسدين. لدى ممثلي النزعة العاطفية، الذين رأوا في الأدب علم أخلاق، تنتصر الفضيلة دوماً رغم حقائق الحياة ويزهق الباطل. إن تقسيم الناس إلى أخيار وأشرار، الذي سخر منه فيما بعد إنجلس في نقد دهورنغ، قد ألحق ضرراً كبيراً بواقعية القرن الثامن عشر. حتى أن فيلد ينغ لم ينجُ من تأثير مثل هذا التقسيم، علماً أنه لم ير – حسب قوله – «فائدة من إدخال الشخصيات – مثال الطيبة أو القسوة – في الأعمال الأدبية».

كان هذا «المرض الطفولي» في الأدب ثقيلاً وسارياً، أصيب بعدواه الأدب الروسي في العقود الأولى من القرن التاسع عشر، في عصر كارامزين والرومانتيكية. وكتب عنه بوشكين مرتين – في «إيفغيني أنيجن» وفي مقال له عام ١٨٣٦. ورأى سبب «المرض» في النظرة الضيقة المحدودة لطبيعة الإنسان، منتقداً بذلك وعظية الوجدانيين و«الجنون اللغوي» لدى الرومانتيكيين. يربط بوشكين أيضاً، كما نرى، تصوير الإنسان في الأدب بفهم الكاتب «للطبيعة الإنسانية»، وكان هذا الفهم لدى الوجدانيين والرومانتيكيين تجريدياً أحادي الجانب، ومرتبطاً بطريقة التفكير الميتافيزيقية الخاصة برجال عصر التنوير. وبوجه عام كانت تلك سمة عصر برمته،

ولابد من أن تعكس تأثيرها على طابع تفكير أدبائه وفنانيه وعلى منهجهم الفني بالتالي.

في وقت واحد مع تطور الواقعية في الأدب الأوروبي كانت تتشكل أيضاً نظرية الواقعية. ففي القرن الثامن عشر، في المرحلة الجديدة من تطور الواقعية، ترسى أسسها النظرية في علم جمال ديدرو وليسينغ. فقد ساهمت آراؤهما ونصائحهما إلى درجة عالية في تطوير الفن الأصيل والصحيح المرتبط بالواقع.

رأى ديدرو في الطبيعة – الطبع أنموذج الفن. قال: «... اللوحة التي تستحق الثناء هي المطابقة للطبيعة في كل شيء». لكن ديدرو لم ير الفن نسخاً للطبيعة، تقليداً فجاً لها، بل تجسيداً لحقيقة الحياة التي هي في الأساس ضمان الروعة في الفن. قال: «للجمال في الفن أساس كما الحقيقة في الفلسفة. لكن ما هي الحقيقة؟ إنها مطابقة الفكرة لمخلوق الطبيعة، أين يكمن جمال التصوير؟ إنه في مطابقة الصورة للشيء». إن ابتعاد أعلام الكلاسيكية عن الواقع هو ما اضطر ديدرو إلى الإلحاح على دقة وأمانة التصوير الفني. قال في مقال له عن فن التمثيل المسرحي ما يلي: «هل الصدف في أن يتصرف الممثل على المسرح كما في الحياة؟ كلا، وإلا لتحول الصدق في هذه الحالة إلى تفاهة. المثل الأعلى الجمالي مرتبط عنده بشكل وثيق بمتطلبات تربية المواطنين بروح ديمقراطية وبالعمل على نشر التصورات الصحيحة عن الأشياء والأفكار التي يقرها ويؤكدها العقل: «يجب أن يحمل كل عمل فني تعبيراً عن قاعدة أو قانون ما عظيم للحياة، أن يعلّم وإلا فسيكون أبكم».

حملت نظرية الواقعية، كما صاغها ديدرو، طابعاً ديمقراطياً وتنويرياً. فرفض بشدة الوعظية الفجة المبتذلة وطرح ضرورة التصوير الموضوعي للحياة: «إذا كان مشهد ما ضرورياً، إذا كان نابعاً من المضمون يتوقعه وينتظره المشاهد، فإنه سيصغي إليه بعظيم الاهتمام وسيترك لديه انطباعاً

آخر تماماً مختلفاً عن المواعظ التي تُطبخ منها الأعمال الدرامية المعاصرة». تقوم الموضوعية في تصوير الإنسان، الذي يعتبره ديدرو الموضوع الرئيسي للفن، بواسطة نمذجة الشخصية تبعاً للمحيط الاجتماعي الذي ينتمي إليه الشخص، وللوضع الاجتماعي الذي يشغله. وهكذا أرسى ديدرو الأساس الاجتماعي في تصوير الإنسان - الأمر الذي لاقى تطويراً لاحقاً في علم جمال وأدب القرن التاسع عشر.

كان ليسينغ أحد منوري القرن الثامن عشر الألمان والمناضل الحازم من أجل الواقعية. لقد صاغ مبادئ التصوير الواقعي للحياة منتقداً التكلف والافتعال المؤديين إلى تزييف الأحاسيس الطبيعية للإنسان في التراجيديا الكلاسيكية. فالفن مدعو لأن يجسد كل «الطبيعة المرئية» وليس الرائع فقط. رأى ليسينغ القانون الأساسي للفن الصادق في «قوله الحقيقة وقوته التعبيرية»، علماً أنه يجب أن تخضع هذه الأخيرة لحقيقة الواقع. وبهذا المعنى قال: «لا يمكن أن يكون عظيماً ما ليس صادقاً». في تصوير شخصية الإنسان على الكاتب أن يسير وفق المنطق الموضوعي لهذه الشخصية «ومسار الأشياء»: «إن الشاعر الدرامي الأصيل هو الذي يسعى لخلق شخصيات شخوص عمله بحيث تكون كل الأسباب التي تدفعهم إلى الفعل نابعاً الواحد من الآخر وفقاً لمنطق الضرورة الموضوعية، وتنسجم الدوافع بصرامة مع الشخصيات وتتطور تدريجياً، وذلك كي نرى في كل شيء المسار الطبيعي الصحيح للأشياء فقط». يطرح ليسينغ كذلك مسألة النموذجي «العام» والفردي «العادي» في الشخصية. وإن تعاليمه حول الفن الحقيقي الصادق مفعمة بالنَفَس الديمقراطي والتنويري.

أعار غوته اهتماماً كبيراً لقضايا الواقعية مؤكداً على فكرة ارتباط الفن بشكل وثيق بالحياة: «إن المطلب الأساسي الذي يوضع أمام الفنان على الدوام هو أن يبقى أميناً للطبيعة، يدرسها ويعطي ما هو مشابه منسجم مع ظواهرها،

ورفض أيضاً كشكسبير التحديد المراتبي Hierarchical لموضوعات الفن، إذ قال «ما من مادة واقعية واحدة إلا ويمكن أن تكون موضوعاً للشعر إذا استطاع الفنان استخدامها كما يجب».

لكن كانت تنقص النظرية الجمالية الفرنسية والألمانية في عصر التنوير روح التاريخية، فقد اعتقد منوّرو القرن الثامن عشر أن ما أكدوا عليه كان حقيقة مطلقة وأكيدة وانتصاراً للعقل على ضياعات وأوهام العصر السابق. تعرضت موضوعات نظرية الكلاسيكية في الكثير منها إلى نقد من جانب علم الجمال التنويري في القرن الثامن عشر. لكن نظريات كل من بوالو وديدرو وليسينغ اتسمت كذلك بالقياسية العقلانية، وكان ذلك أمراً لا مفر منه.

* * *

- ٤ -

رأى إنجلس أن السمة المميزة للفكر الاجتماعي في القرن الثامن عشر هي «غياب النظرة التاريخية للأشياء». وحتى نهاية القرن لم يتسم الأدب عموماً بوجهة نظر تاريخية حقة لحياة الإنسان والمجتمع. فكتاب الفترة الممتدة بين القرنين السادس عشر والثامن عشر لم ينظروا إلى الوسط الاجتماعي وإلى الناس ونشاطهم في عملية التطور كنتاج تاريخي.

كان الوضوح التاريخي في أعمال الكتاب الواقعيين خاصة قائماً في أحيان كثيرة كنتيجة للملاحظات المباشرة على سير الحياة. فيمكن أن يتسم تصوير الإنسان في علاقاته بالوسط الاجتماعي المحيط بالوضوح التاريخي حتى وإن لم يتميز فكر الكاتب بالفهم التاريخي القويم لحياة الإنسان والمجتمع. لكن يجدر ألا نبالغ في دور العفوية في تطور التاريخية في أعمال الكتاب الواقعيين فيما بين القرنين السادس عشر والثامن عشر.

لعبت رواية القرن الثامن عشر دوراً جسيماً في تطور الواقعية بتصويرها الصادق والصحيح لأخلاق وبسيكولوجيا الناس في ذلك العصر. جسَّد الكتاب الإنكليز الواقعيون بأمانة ومن شتى الجوانب بيئة وأخلاق المجتمع الإنكليزي الذي قام بعد ثورة ١٦٨٨، لكنهم لم يكشفوا حياة هذا المجتمع وممثليه كنتيجة متشكلة تاريخياً وكثمرة لتاريخ إنكلترا بعد ثورتين، فسيرورة الحياة ذاتها كانت، بالنسبة إليهم بوجه عام، تغيراً رتيباً للمشاهد مع مسيرة الزمن.

في رواية فيلدينغ «تاريخ توم جونس»، المعتبرة قمة الرواية الواقعية في القرن الثامن عشر، نتعرف حتى على تفاصيل واقع وأخلاق عصر الكاتب. أما كيف نشأ هذا الواقع، وما هي حدوده التاريخية، فأمر لا يهم الكاتب. لا نلمس التناول التاريخي للظواهر. فواضح بالنسبة لنا أن هذا الإنسان المحدد نتاج وسط محدد، لكن كيف صار على ما هو عليه، كيف جرت عملية تأثير الوسط على الإنسان وعملية تشكل عالمه الداخلي تبعاً للوسط والظروف فهذا ما لا نراه. يتسم بطل الرواية الرئيسي توم جونس ببعض التناقض الخلقي والنفسي، فيحب صوفيا، لكن ذلك لا يمنعه من إقامة علاقات عابرة مع غيرها. لا يمثل الفضيلة البورجوازية – الوجدانية التجريدية التي أحب ديدرو أن يبرزها في دراماته، بيد أن فيلدينغ لا يبين كيف اكتسب بطله الإيجابي ونقيضه من الناحية الأخلاقية بلا يفل صفاتهما الإنسانية. إن شخصيتيهما مرسومتان بصدق واقعي، وغنيتان بمضمون حياتي، فخارجياً ثمة حركة وفعل، أما داخلياً فثمة سكون وركود ورتابة.

يمكن أن نضرب مثلاً على غياب التناول التاريخي في تصوير الحياة لدى الكتاب الروس في القرن الثامن عشر، كوميديا فونفيزين «الصغير». فالشخصيات الإيجابية في الكوميديا لا تتطور وتمثل مفاهيم التعقل والفضيلة التجريدية. صور الكاتب بصدق أخلاق مجتمع الرق في عصره، لكن بقي

الإنسان كنتاج لتاريخ، كانعكاس لعملية تطور الحياة الاجتماعية، خارج دائرة اهتمامه. وكان هذا الأسلوب في رسم الشخصية متفقاً والمتطلبات الجمالية لعصر الكلاسيكية. فنقرأ في «قاموس الشعر القديم والحديث» ما يلي: «تكمن المزية الرئيسية للشخصية في أي عمل في عدم تغيرها، أي يجب أن تبقى حتى النهاية كما بدت عليه في البداية».

لا يجوز أن نجزم القول بغياب فهم ضرورة التناول التاريخي في التصوير الفني لظواهر الحياة تماماً في الفكر الجمالي حتى القرن الثامن عشر. فشكسبير نفسه رأى وجوب إعطاء «كل عصر وجماعة شكلهما وطابعهما» في الفن. وأشار بوالو، موجهاً كلامه إلى الشعراء، إلى ما يلي: «يجب أن تدرسوا البلاد والعصر فإنهما يطبعان كل واحد بطابعهما». وكتب المفكر العميق سان أفريمون بدوره ما يلي: «.. يتميز كل عصر بطابعه الخاص المميز له: في السياسة، في القضايا والشؤون الهامة وحتى بمعنى ما في الأخلاق يبقى الإنسان إنساناً دائماً، لكن تتغير طبيعته، وعلى الفن أن يعكس هذه التغيرات». لكن فَهْمَ ضرورةِ التاريخية غير كاف وحده من أجل تجسيدها في سياق العمل الفني. كان من الضروري أن يدخل مبدأ التاريخية في مجال تصوير عالم الإنسان الداخلي. لكن ذلك قد حصل في وقت متأخر. قال بليخانوف: «ففي القرن الثامن عشر كان الكتاب ينتقلون بأبطالهم من بلاد إلى أخرى ومن عصر إلى آخر دونما اهتمام بنقل الصبغة القومية – التاريخية، أو أن اهتمامهم بهذا الأمر قد حمل طابعاً عاماً خارجياً أو رمزياً محضاً كالصبغة «الشرقية» في بعض أعمال الأدب الفرنسي: «الرسائل الفارسية» لمونتسكيو وقصص فولتير «الشرقية». وفيما يخص أعمال عصر التنوير كتب بيلينسكي بهذا الصدد ما يلي: «لم يكن ثمة حديث حول صبغة الزمان والمكان، ولذا كان من المتعذر أن نفهم إلى أي أرض وعصر تنتمي شخوص الرواية». في القرن الثامن عشر في «جوتس فون برليشنجن» لغوته

فقط يمكن أن يكون روح التاريخية، الذي صار أساس واقعية القرن التاسع عشر، قد وجد تجسيداً له. أما في تراجيديات شيللر فقد كان ما يزال تأثير الكلاسيكية شديداً.

تجلت أزمة الواقعية التنويرية، التي افتضح أمرها على تخوم نهاية القرن الثامن عشر والمرتبطة بغياب النظرة التاريخية القويمة إلى سير الحياة، في العودة إلى كلاسيكية جديدة، إلى بعث التقاليد الإغريقية – الرومانية القديمة لكن بفهم ديمقراطي من جهة، وفي تطور ميول وأمزجة ما قبل الرومانتيكية من جهة ثانية.

ومع مطلع القرن التاسع عشر تغدو التاريخية إحدى السمات الجوهرية للفكر الاجتماعي. فقد شدت الأحداث التاريخية العاصفة في هذه المرحلة والمرتبطة بانهيار النظام الإقطاعي القديم وصعود الرأسمالية، وكذلك الهزات السياسية والتحولات الكبرى في حياة سلسلة كاملة من الأمم والدول – شدت إلى دوامة التاريخ ملايين الناس وجعلت «العقول تجيش» حسب تعبير الديسمبري بيستل. كما دخل التاريخ بشكل محسوس حياة الإنسان الخاصة واضطره للتفكير ملياً بقضايا التطور الاجتماعي والبحث عن مفتاح لفهمها، لكن ليس في المماحكات التجريدية للعقل المنظّر، بل في الحركة الموضوعية لتطور التاريخ ذاته. كتب إنجلس عن هذه المرحلة التاريخية ما يلي: «لم يعد يُنظر إلى تاريخ البشرية كفوضى مرعبة من العنف اللا مجدي الذي لا يستحق سوى الإدانة والنسيان السريع، بل على العكس بدا كسيرورة تطور للإنسانية ذاتها، أما مهمة الفكر فتركزت الآن حول استكشاف مراحل هذه السيرورة وسط ضباب الوهم والضياع والبرهان على مشروعيتها كقانون تاريخي». يتشكل وعي تاريخي جديد، ففي أعقاب الفلسفة العقلانية المسيطرة على العقول وما تتميز به من غياب النظرة التاريخية إلى الأشياء «يحل مفهوم التطور. وكان الإنجاز الرئيسي للفكر الفلسفي – التاريخي التقدمي في

العقود الأولى من القرن التاسع عشر الاعتراف بأن الواقع المعاصر نتيجة للتاريخ الذي سبقه وأن التاريخ نفسه صانع التقدم الاجتماعي.

امتلك معنى عظيماً وأهمية كبرى الاعتراف بالسمة القومية الخاصة لخط التطور التاريخي لكل شعب ولكل أمة وتبعية مصائر الناس لخصائص محيطهم الاجتماعي المتشكل تاريخياً. فقد انعكست حركة التحرر الوطني في العديد من أقطار أوروبا الغربية المتطورة تحت راية وحدة الأمة والاستقلال القومي للشعوب على نمو الوعي الوطني وتقوية الاهتمام بالماضي التاريخي للشعب وبخصائص شخصيته المميزة، ويصبح الماضي القومي مادة دراسة ممتعة ومصدراً للإلهام الشعري. صار تاريخ كل شعب يُفهم كجزء من التاريخ العالمي الشامل، كما برزت مقولات فلسفية – تاريخية عملاقة وتطور علم التاريخ. وبشكل خاص اكتسب أهمية حادة دور الجماهير الشعبية والناس العظماء في التاريخ.

تشد التاريخية غوته بشكل عميق تدريجياً، لكن لاقت تجسيدها في الرومانتيكية في المقام الأول. في التاريخية الرومانتيكية يجدر أن نميز جانبين. ففكرة الخصائص القومية – التاريخية الخاصة ذاتها قد حملت معها مبدأ تقدمياً يقضي بضرورة أخذ أوجه الاختلاف والتباين في شخصيات وثقافات الشعوب بعين الاعتبار والتعليل التاريخي للطموحات والأهداف القومية. كما تطرح نفسها تدريجياً فكرة مفادها أن القومي الخاص شكل للعالمي – التاريخي العام. وتضطلع الرومانتيكية التقدمية، التي نشأت على أرضية الحركة التحررية للشعوب ضد النظام القديم والاضطهاد الأجنبي، بالكشف عن الترابط التاريخي القائم بين نضال أية أمة من أجل حريتها والحركة التحررية العامة للشعوب وللإنسانية بوجه عام. لكن اقترنت وجهة النظر التاريخية – الوطنية العامة الصحيحة في الرومانتيكية بنمطية تفكير خيالية لا تاريخية انعكست على طابع تصوير عصور تاريخية محددة.. ولقد

أوضح إنجلس، في مقال له، هذا الطابع المتناقض للتاريخية الرومانتيكية، إذ قال: «الغريب في الأمر أن الناس الذين يتجلى فهمهم النظري الصحيح للتاريخ in abstracto يشوهونه in Concreto في التطبيق». تصور الرومانتيكيون التاريخ قبل كل شيء كنتيجة لإرادة الشخصيات التاريخية الفذة، لذا لم تغد التاريخية الحقة في متناول الرومانتيكية.

وجدت التاريخية الواقعية تعبيراً واسعاً لها المرة الأولى في الأدب العالمي في مؤلفات والترسكوت الذي أعطى الرواية التاريخية الجديدة المعتبرة بحق إحدى الإنجازات الكبرى للفن الواقعي على صعيد عالمي. أنجز هذا الكاتب الواقعي العظيم برواياته التاريخية «اتحاد الفن مع الحياة متخذاً التاريخ وسيطاً» حسب كلام بيلينسكي. تكمن عظمة عبقرية هذا الكاتب الكبير في أنه كان الصوت الذي أعطى الفن اتجاهاً تاريخياً.

ما زال بعض الباحثين يصنفون والترسكوت كاتباً رومانتيكياً لأنه لجأ إلى استخدام الأدوات الفنية الخاصة بالرومانتيكية المبكرة بشكل واسع. لكن الكاتب أنشأ برواياته منهجاً واقعياً جديداً في التجسيد الفني للماضي التاريخي. سار التطور التاريخي لكل شعب بأشكال قومية مميزه له عن غيره، وقد عمل والترسكوت بشكل خاص على عكس الأشكال والخصائص القومية الخاصة بالتطور التاريخي لإنكلترا وسكوتلاندا. بيد أن حبه لتاريخ بلاده وماضيها الذي يرف قلبه حنيناً إليه لم يجرفه نحو التزويق الرومانتيكي والميلودرامية. وفي تعرضه للأزمات والمنعطفات الاجتماعية الكبرى في تاريخ بلاده رأى دائماً الأمة بكاملها – قمة المجتمع وحضيضه – واعتبر حياة الشعب العادية أساس حياة البلاد، وتتبع انعكاس الأحداث التاريخية الضخمة في الحياة الشعبية وتأثيرها على مصائر نماذج محددة وسعى، من خلال تصوير نماذج الناس المنتمين إلى عصور مختلفة، لكشف تيارات اجتماعية محددة وقوى واتجاهات تاريخية، ومن خلال صراع مصالحهم لكشف تناقضات تاريخية.

لقد مثل أبطال رواياته الكثيرة مختلف فئات وطبقات الشعب. رسم صور القادة التاريخيين اللذين تركوا أثراً في تاريخ إنكلترا بحجم أدوارهم التاريخية دونما تعظيم رومانتيكي لشخصياتهم. فالقائد لديه ابن عصره وممثل في الوقت نفسه لاتجاه تاريخي هيأت له الأحداث والظروف السابقة، وفي تصويره كان يعبر عن نقده أو تعاطفه بشكل موضوعي على الدوام تقريباً.

أشار بيلينسكي أكثر من مرة إلى أن كلاً من شكسبير، موليير، فولتير، غوته، والترسكوت وبوشكين قد عبر عن روح أمته وشعبه، لكن يجدر أن ننوه هنا بفهم والترسكوت وبوشكين العميق والمتميز لهذه المسألة، إذ جعلا الخصائص القومية للشعب وسمات تاريخه الخاصة مادة ومبدأ التصوير الفني. فشكسبير، رغم أنه تطرق في تراجيدياته لحياة شعوب مختلفة، لكنه بقي معبراً على الدوام عن روح الشعب الإنكليزي في المرحلة المتأخرة من عصر النهضة، فلم يفكر مثلاً بتجسيد خصائص وملامح القومية الدانماركية في «هاملت»، أما بوشكين فينقلنا في تراجيدياته فعلاً إلى أجواء إسبانيا، إيطاليا، ألمانيا في العصور الوسطى وإلى روسيا القديمة.

كان الرومانتيكيون أول من أشار إلى مبدأ الشعبية في التصوير الفني. لكن مصيبتهم أنهم فهموا الشعبية والقومية بشكل خيالي مجرد، كشيء أبدي خاص بشعب ما وحده. وهذه الصفة تميز كلا خطي الرومانتيكية الروسية في مطلع القرن التاسع عشر: جوكوفسكي وريلييف، علماً أن هذا الأخير عبّر عن روح حب الحرية لدى الشعب الروسي بقوة عالية. كانت التجريدية كذلك إحدى علل فهم الديسمبريين للشعبية السلافية، أما بوشكين فكان بحق أول من عبر عن الجانب القومي في شكل تاريخي ملموس، وفي هذا السبيل وجد، ككاتب واقعي، الحل الفني لمسألة الشعبية.

أغنى المبدأ القومي – التاريخي الفن والأدب بأدوات تصوير فني جديدة. فرُسمت بمنطق تاريخي تفاصيل بيئية وبسيكولوجية، وظهر رسم

الطبيعة الوطنية والعناصر الاتنوغرافية، كما صارت لغة الشخصيات ذات صبغة تاريخية مكانية – فدا بإمكان الكاتب أن يجسد فنياً الزمان والمكان. لا شك أن الرومانتيكية قد راكمت وسائل فنية لتجسيد الخصائص القومية والشعبية مثل أساليب تجسيد Conlews locale. لكن حتى الصبغة المكانية حملت في أعمال الرومانتيكيين طابعاً رمزياً. في مقاله: «جون تينر» أشار بوشكين إلى أن «أخلاق برابرة أمريكا الشمالية معروفة لنا من خلال وصف الروائيين المشهورين، لكن شاتوبريان وكوبير قد صورا الهنود الحمر على نحو شاعري خاص وصبغا الحقيقة بألوان خيالهما». استخدم الرومانتيكيون الفولكلور كذلك بشكل واسع، بيد أن استخدامه في الرواية الروسية قبل بوشكين وغوغول حمل طابعاً رمزياً أيضاً، إذ يدخل كأحد عناصر «الصبغة المحلية» وليس كتعبير عن أفكار وتطلعات الشعب في عصر تاريخي معين.

وجدت النظرة القومية – التاريخية للواقع، كمبدأ لتصوير الحياة، شكلها الفني الموضوعي في الرواية التاريخية، حيث ظهرت قوة وعظمة هذه النظرة بأسطع ما يكون وتكشفت عن نتائج أذهلت المعاصرين. فقد جسّد هذا «الساحر الاسكوتلندي» بصدق مقنعٍ لوحات الماضي البعيد بشكل اعتبره قراء كل أقطار أوروبا ضرباً من السحر. لكن أهمية الرواية التاريخية الواقعية التي أبدعها والترسكوت تتجاوز كثيراً إطار الجنس التاريخي، فقد جاءت مؤلفاته مقدمة ضرورية للتطور الواسع للواقعية في الأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر.

* * *

الفصل الثاني

نشوء الواقعيـة النقديّـة وقيامها كاتجاه أدبي

- ١ -

صلات القربى بين الواقعية واتجاهات الأدب العالمي الأخرى تاريخياً متعددة الأشكال. ويشيع بشكل واسع رأي يقول بأن كل الآداب الأوروبية قد مرَّت في تطورها على التوالي بالمراحل التالية: الاتباعية Classicism، العاطفية Sentimentalism، الرومانتيكية Romanticism والواقعية Rralism. وينبع هذا الرأي من وجهة نظر تقول إن الواقعية ظاهرة تخص أدب القرن التاسع عشر وحسب. لكن إذا سلمنا بأن ظهورها يرجع إلى عصر النهضة فسينهار هذا المخطط بالكامل. علماً أن تطور الأدب الأوروبي، في الحقيقة، أكثر تعقيداً وتناقضاً.

ففي الأدب الفرنسي سبقت واقعيةُ رابليه الإتباعيةَ، أما الرومانتيكية فأتت في أعقاب واقعية القرن الثامن عشر التنويرية. وضع شكسبير ورواية القرن الثامن عشر أساس الواقعية في الأدب الإنكليزي قبل الرومانتيكية بزمن بعيد. وترجع إلى عصر النهضة – إلى روايات الشطار و«دون كيخوت» التقاليد الواقعية للأدب الأسباني، كما تطورت القصة والرواية الإيطاليتان في

بواكير عصر النهضة تحت راية الواقعية. ولا ينطبق المخطط المذكور أعلاه من بين الآداب الأوروبية إلا على الأدب الروسي.

لكن في أدب القرن التاسع عشر – وهذا أمر متفقٌ عليه – تدخل الواقعية طور النضج والازدهار وتترسخ كواقعيةٍ نقديةٍ. يتشكل الاتجاه الواقعي الذي يعتبر في ذات الوقت تطوراً طبيعياً مشروعاً وتقدماً نوعياً جديداً للمبادئ التي اكتشفها وأكدها أدب العصور السابقة.

في أصل الواقعية النقدية كاتجاه أدبي تدخل كل سيرورة تشكل الواقعية كمنهجٍ فني، لكن سلفها الأقرب تاريخياً هو الرومانتيكية التي لعبت دوراً هائلاً في التحضير لعصر جديد لتطور الواقعية كمنهج فني.

في الآونة الأخيرة صار بعض الباحثين يشكك بالمقولة التي تؤكد على أن واقعية القرن التاسع عشر قد أعقبت الرومانتيكية مباشرة وهيأت لها والتي يؤيدها معظم علماء الأدب. وحجة ذلك أن هذه المقولة لا تنسجم وكل تعقيد السيرورة الأدبية التاريخية العالمية. ويوردون أدلة على الانتقال المباشر من الكلاسيكية إلى الواقعية. هنا ينبثق السؤال التالي: بماذا كانت تتلخص ضرورة الكلاسيكية من وجهة نظر التصوير الصادق للحياة، وبالتالي من وجهة نظر التطور المستقبلي للواقعية في الأدب العالمي.

إن التناول العقلاني الواعي بوجه عام للكلاسيكية، وما تميز به كتابها من صفاء في الرؤية الفنية وسعيٍ لوضع قواعد محددة للتصوير الفني للحياة، اقترب من علم جمال الواقعية وهيأ لها. أما الرومانتيكيون فقد نفوا، بإطلاقهم شعار حرية الإبداع المطلقة، أية تبعية للفنان، مهما كانت، لقوانين الفن الموضوعية، إذ اعتبروا ذلك قيوداً شكلية خاصة بالكلاسيكية. بيد أنه معروفٌ للجميع أن نظرية بوالو الجمالية لم تكن مطلقاً ثمرة تفكير مجرد غير قائم على التجربة. فقد استطاع استيعاب بعض قوانين الإبداع الفني التي ما زالت فاعلة حتى الآن بعمق. يتميز علم جمال الواقعية كذلك بالسعي من أجل إبداع

فني قائم على أساس فهم القوانين الموضوعية للواقع المصوّر ولتطور الفن وقدراته المعرفية. أما مبدأ الموضوعية الذي تميزت به الكلاسيكية واحتقرته الرومانتيكية فقد نهضت به الواقعية وثبتته، لكن، بالطبع، على أساس فلسفي وجمالي عميق ومتين بما لا يُقاس.

لكن هذا أحد جوانب الصلة التاريخية بين الكلاسيكية والواقعية. أما إسهام الكلاسيكية الهام لصالح واقعية عصر التنوير فكان الفهمَ العميقَ لدور العقل والوعي الاجتماعي والأخلاقي في حياة الإنسان. لعبت الكلاسيكية دورها الإيجابي في التحضير للواقعية من حيث أنها تناولت هذا الدافع الإنساني أو ذاك، أو أحد جوانب الإنسان الأخلاقية في حالته المطلقة أو الصافية كيميائياً – إذا جاز القول – ثم أنشأت من خلال تحليله في مواقف وظروف حياتية شتى تصنيفاً عاماً شاملاً للدوافع والصفات الأخلاقية كان ذا أهمية حتى بالنسبة للواقعية النقدية – لستندال وغوغول على سبيل المثال.

في نداء الكلاسيكية ذاته «تمثيل الطبيعة» تكشفت بدايات الواقعية. لُحظت ملامح الواقعية النقدية كجنين في بعض أجناس الكلاسيكية المعنية بالواقع الحياتي – اليومي والمعيشي كالساتير والكوميديا. ففي مثل هذه لا تبدو الطبيعة تجسيداً كاملاً ودائماً لنزعة الخير والنبل وما إلى ذلك حسب مقتضيات الذوق الجمالي للصفوة المتميزة من ارستقراطيي القوم، بل على العكس تبدو، في عُريها، في ابتذالها وتشوهها. لكن بقيت في منهج تصوير أجناس الكلاسيكية «الدنيا» أو «الرخيصة»، كما كانوا يسمونها، أحادية واستقامة وسكونية الشخصيات نفسها. وهذا ما لم يجعل شخصيات الكوميديا الكلاسيكية أو الأهاجي تجسيداً للحياة الحية المتعددة الأبعاد والأوجه بقدر ما هي «خلاصات» جافة شديدة التركيز. ويحصل القارئ أو المشاهد بعدها على تصور واضح ومحدّد عن هذا العيب الإنساني أو ذاك، أو عن هذه الظاهرة اللاأخلاقية.

لكن مع ذلك تعتبر بعض هذه الأعمال الكلاسيكية في هذه الفترة شاهداً على تسرب التصوير الاجتماعي لواقع المجتمع الإقطاعي عبر الشكل الكلاسيكي وعلى تشكل الواقعية في أحشائه. ولا شك في أن ثمة خيطاً مباشراً يصل بين الكلاسيكية عبر أجناسها «الوضيعة» - الكوميديا، الأهجوة – وبين الكوميديا والأهجوة الواقعيتين. وأشار بيلينسكي ودبروليوبوف من قبل إلى دور الاتجاه الساتيري في أدب القرن الثامن عشر في التحضير للواقعية الروسية وللمدرسة الغوغولية بالذات. لا ريب كذلك في تأثير الكلاسيكية على واقعية غوته وشيللر وعلى كوميديات سالتيكوف شيدرين وعلى واقعية ستندال. ووصل غريبايدوف في «مصيبة من العقل» إلى الواقعية انتقالاً من الكوميديا الكلاسيكية، وهذا ما تعكسه بعض صور الكوميديا وصفاتها الفنية. أما منهج تصوير الحياة فيها فيحمل سمات الواقعية النقدية.

في «مصيبة من العقل» لا تتكشف الحياة من خلال سكونية ورتابة صور كوميديا القرن الثامن عشر الكلاسيكية، بل في الحركة، في صراع القديم والجديد وفي التطور. يُلمس بوضوح تعاقب العصور التاريخية التي يحددها غريبايدوف في عمله حتى بتسلسلٍ تاريخي دقيق. في أحاديث فاموسوف وشاتسكي وغيرهما تنتصب أمامنا صورة موسكو القديمة التي تعود إلى عصر كاترين وموسكو بعد عام ١٨١٢ التي أنجبت نموذج شاتسكي وأمثاله. وتجسّدت بأمانة تاريخية، في صور ولوحات هذه الكوميديا، الحياة الروسية في عصر الكاتب.

في مؤلفات القرن الثامن عشر الدرامية يظهر الأبطال بشخصياتهم القائمة المكتملة سلفاً والتي لا تتغير حتى نهاية العمل المسرحي. وقد تجلى في ذلك التفكير العقلاني الميتافيزيقي. أما غريبايدوف فعلى العكس من ذلك سعى لكشف وتصوير التطور الداخلي لأبطاله. في الواقع يجب الاعتراف بأنه لم يبلغ النتائج التي وصل إليها بوشكين في «إيفغيني أنيجن» الذي طبق المبدأ

التاريخي بعمق أكبر في تصوير الشخصيات. فنحن نحس «بهجوم» العقلانية مثلاً في تصوير الكاتب لشاتسكي وسكالازوب، بيد أن بطله يبدو أمامنا كشخصية واقعية، فنعرفه وما كان عليه في دار فاموسوف في سني الصبا وماذا حصل له في السنوات الثلاث التالية، حيث تشكلت خلالها ملامح شخصيته الأساسية. وتحصل تغيرات في شخصية صوفيا وفي شخصية غوريتش وإن كان ذلك بدرجة أقل.

تأكيداً لمبدأ التطور كان على غريبايدوف بشكل طبيعي أن يعكس في تصويره تلك العوامل الحياتية التي تحدد التغيرات الحاصلة في شخصية الإنسان وتكونه بالتالي كشخص. يكشف الكاتب شخصيات أبطاله في ترابط وثيق مع الوسط الاجتماعي الذي رباهم وأنشأهم. وفي هذا قوة واقعيته. فمولتشالين صار مولتشالين الذي نعرفه بالذات تحت تأثير الوسط الأرستقراطي والإقطاعي المحيط به والذي يتبع له. حدّدت خصائص التربية شخصية صوفيا، وفي تكون شخصية شاتسكي واضح دور الأفكار التقدمية وتأثيرها.

فهم كتاب القرن الثامن عشر، كما نرى، معنى المحيط الاجتماعي وأهميته وسعوا إلى تصويره. فيصور غريبايدوف في الكوميديا بشكل واضح ملموس الوسط الاجتماعي، واضعاً أمامه هدف التصوير الاجتماعي – التاريخي الدقيق وعكس صبغة المكان والمحيط والموقف العام. يركّز على النواحي الجوهرية في الواقع المصوّر، ولا يكشف محيط وأخلاق مجتمع فاموسوف في جوهره الإقطاعي – العبودي العام فحسب، بل وكمحيط وأخلاق المجتمع الموسكوفي النبيل.

يتجلى تجديد غريبايدوف الفني في «مصيبة من العقل» في تجاوزه للرتابة المستقيمة والأحادية في تصوير الشخصيات المميزة لكتاب القرن الثامن عشر. فشخصيات هذه الكوميديا مصوّرة من شتى الجوانب: فاموسوف

ليس رجعياً وعدواً لحركة التعليم والتنوير وكفى، بل وأباً يحب أبناءه، دنجواناً في صباه، سيداً أرستقراطياً مهماً وولي ومعيل أقربائه. وصوفيا الحساسة الرقيقة هي إلى جانب ذلك إنسانة مستقلة ذات شخصية صلبة. وشاتسكي إنسان طيب متحمس، لكنه إلى جانب ذلك، مثقف، رقيق ذكي ورهيف الحس.

إلى جانب نمذجة الشخصية يعطي غريبايدوف في عمله لكل واحدة من شخصياته، قسمات وخصائص فردية. يسعى الكاتب ليكشف في الفردي الخاص الأمر العام الذي يتميز به العصر والوسط المطروحان. تتكشف من خلال مشاهد الحياة الخاصة لأفراد أسرة نبيلة سمات نموذجية: تُرسم الصورة الاجتماعية لدائرة اجتماعية كاملة في لحظة تأزم صراع معسكرين سياسيين في المجتمع الروسي في عصر الديسمبريين. يعكس مصير شاب تقدمي ومتحمس مصير جيل كامل من الشبيبة الخارجة من صفوف النبلاء المناضلة من أجل الحرية.

لكن يجدر أن نشير إلى أن التحليل النفسي لدى غريبايدوف لا يخدم منهج النمذجة، إذ يولي الكاتب الاهتمام الأكبر للخصائص والآراء الأخلاقية وليس للمعاناة البسيكولوجية. وهذه علامة مميزة لكتاب القرن الثامن عشر المنورين. كما أنه لا يرفض الحدة والمبالغة في رسم النماذج السلبية أمثال سكالازوب، مولتشالين وزاغورتسكي. فيكشف الكاتب جوهر كل منهم بشكل واضح وحاد. وفيما يخص هذا الجانب استغل غريبايدوف أفضل منجزات الأهجوة (Satire) في القرن الثامن عشر. لكن مع ذلك لا توجد أسس كافية لتصنيف غريبايدوف في لائحة كتاب الواقعية التنويرية. إنه أحد واقعيي القرن التاسع عشر.

* * *

- ٢ -

عَبَرَ معظم كتاب النصف الأول من القرن التاسع عشر الواقعيين مدرسة الرومانتيكية في المرحلة الأولى من حياتهم الإبداعية. ففي الأدب الأمريكي وفي آداب الشعوب السلافية والاسكندنافية جاءت الواقعية عقب الرومانتيكية، وعلى علاقة كلاسيكية – واقعية، التي أشرنا إليها آنفاً، أثرت الرومانتيكية. فليس صحيحاً تصور نموذج شاتسكي وسيكولوجية الحب لدى ستندال بمعزل عن هذا التأثير. وهكذا لا تدحض علاقة واقعية القرن التاسع عشر والكلاسيكية، القائمة في الغالب عَبْر واقعية القرن الثامن عشر التنويرية، المقولة العامة المعروفة رومانتيكية ثم واقعية، بل تدخل فيها تدقيقات وتضفي عليها أصباغاً جديدة.

كانت الرومانتيكية، التي ظهرت على تخوم عصرين (الثامن عشر والتاسع عشر)، ظاهرة فكرية وأدبية عكست قلق وعدم رضا طبقات اجتماعية شتى عن النتائج الاجتماعية والسياسية للثورة البورجوازية ومن قيام النظام الرأسمالي البورجوازي.

كان لابد أن ينجم عن التناقضات الاجتماعية الجديدة والطابع الأناني للمجتمع البورجوازي شعور بالخيبة العميقة وعدم الرضا عن الواقع القائم. وإن مشاعر رفض النظام الجديد المتشكلة في أوروبا والتطلع إلى مثل عليا اجتماعية وأخلاقية ذات طابع لا بورجوازي سمات ميّزت كل الرومانتيكية الأوروبية الغربية. وهنا سر النقد الرومانتيكي للعلاقات الاجتماعية البورجوازية كعلاقات لا إنسانية. اتخذ هذا النقد في الغالب شكلاً أخلاقياً وجمالياً، لكنه، بحدته ونفاذه أحياناً إلى صلب الممضون الاجتماعي للمجتمع البورجوازي القائم على استغلال الجماهير الكادحة (بايرون وشيللي)، مهّد سبيل النزعة النقدية للأدب الواقعي ودعمها. وللحقيقة فإن ما كان جنيناً لدى الرومانتيكية وعبّرت عنه بشكل مجازي، ومن خلال مزج الأسطوري –

الخيالي بالواقعي – الحياتي قد اتخذ في الواقعية طابع النقد الصريح، وبشكل أساسي في أشكال الحياة الواقعية ذاتها.

وككل ظاهرة عظيمة في تطور الفن والأدب سعت الرومانتيكية بحماسة لسبر أغوار وأسرار هذا العالم وللعثور على مفتاح لفهم القوانين العامة للحياة ولتحسين الواقع الإنساني.

على النقيض من الكلاسيكية طرحت الرومانتيكية مبدأ حقيقة الحياة. قال شليغل: «الشعر الرومانتيكي وحده، كالملحمة، يمكن أن يكون مرآة كل العالم المحيط وانعكاساً للعصر». وحسب نظرية شيلينغ فإن الفن، الذي يكشف في صور وبواسطة الحدس الفني الأفكار المطلقة الكامنة في أساس الواقع، قادر بشكل أعمق من العقل الإنساني المحدود على اكتشاف ومعرفة العالم المحيط بنا. اعتبر الرومانتيكيون فهمهم للحياة والإنسان أكثر عمقاً وصدقاً وأقرب إلى حقيقة أسرار الواقع. ويجدر القول بأن النقد الرومانتيكي لعقلانية عصر التنوير، بإيمانها بإمكانيات الإنسان المثالي العاقل «الطبيعي» وعدم اهتمامها بالفروق القومية – التاريخية القائمة بين الشعوب، قد تضمن الكثير الكثير مما هو صائب وسليم. وعلى العموم، فبصرف النظر عن القصور التاريخي لمنهجهم، كان الرومانتيكيون بالذات، من بدأ في أدب القرن التاسع عشر الكفاح من أجل تجسيد حقيقة الحياة ومن أجل الانتصار الحاسم والشامل الذي تمكنت من إحرازه الواقعية فقط. وهنا سر تعاقبهما في تاريخ الأدب العالمي. وبصرف النظر عن الصراع بينهما فقد حقق كلا الاتجاهين مهمة تاريخية واحدة هي مقاربة الأدب من الحياة. وفهم هذا الأمر جيداً الكتاب الواقعيون ذاتهم الذين عَبَروا مدرسة الرومانتيكية في تطورهم الإبداعي. وبهذا الصدد كتب غوغول ما يلي: «ما هذا الذي يسمونه رومانتيكية؟ – لم يكن أكثر من تطلع للاقتراب من مجتمعنا الذي كنا بعيدين عنه تماماً بانشغالنا بتقليد مجتمع وبشرٍ قائمين في أعمال كتاب العصور الوسطى». أقام الكتاب الرومانتيكيون

تعارضاً بين الإنسان – البطل الرومانتيكي وبين مجتمعه الذي لم يرق له وطرحوا في شكل سلبي أمام القارئ مسائل التطور الاجتماعي، على اعتبار أنه كان يشغل بال البطل دوماً التساؤل التالي: لماذا يدخل الناس الموهوبون الجيدون في صراع مع المجتمع، أو يحاولون الهرب والابتعاد عنه. بمعنى آخر قرَّب الكتاب الرومانتيكيون الأدب من الواقع، لكن ليس بشكل مباشر، بل بشكل مقلوب. أما الواقعيون فأشاروا إلى هذا الشكل المقلوب بتصوير مباشر صريح لعلاقات الإنسان والمجتمع.

أغنى الرومانتيكيون المعرفة الفنية لعالم الإنسان الداخلي واستوعبت انجازاتهم في هذا المجال بشكل مبدع الواقعية النقدية. فقد اهتموا جيداً بتعقيد الذات الإنسانية الكبير – بالأنا وبعالم الإنسان الداخلي. فمجال الرومانتيكية، كما كتب بيلينسكي، هو «الحياة الداخلية الروحية للإنسان والأعماق العميقة للنفس والقلب – من حيث تهفو كل الطموحات والرغبات اللا محدودة إلى الأفضل والأسمى في محاولة لإرضاء الذات بالمثل العليا التي يخلقها الخيال المحلِّق». وَسّع الرومانتيكيون بكل ذلك وأغنوا الاستيعاب الفني (الشاعري) لعالم الإنسان الداخلي وصاغوا أشكالاً فنية ملائمة لذلك.

تجدر الإشارة إلى وجهة النظر التي تربط مسألة الاهتمام بالحياة الروحية للإنسان بالرومانتيكية تاركة للواقعية بشكل أساسي الجوانب الاجتماعية للواقع الإنساني. كلا! فقد عملت الواقعية الكثير الكثير من أجل كشف الحياة الروحية الداخلية للمجتمع والإنسان بشكل صادق وصحيح ومن أجل تصوير حركة الأفكار. وفي هذا المجال أعطت الواقعية التنويرية وأدب عصر التنوير بشكل عام الكثير كذلك. بيد أن الرومانتيكية سبقت الواقعية في تصوير بعض جوانب عالم الإنسان الداخلي، كالفانتازيا والحدس والتخيل والحلم وما إلى ذلك. فلولا الرومانتيكية لما تمكن بوشكين من رسم صورة الشاعر الرومانتيكي لينسكي المشرقة، أو تصوير حالة موزارت – ساليري

التراجيدية. وما كان ممكناً لدوستويفسكي كذلك أن يغوص إلى أعماق السيكولوجيا الإنسانية، حيث ينقلب الحب إلى كراهية وبالعكس، لولا تجربة الرومانتيكية، وخصوصاً تجربة فكتور هوغو، المراكمة في مجال تصوير التضاد Contrast البسيكولوجي. وقد استخدمت الواقعية، لكن على طريقتها طبعاً، هذه الوسيلة القيمة التي صاغتها الرومانتيكية. ونذكِّر كمثال بمعادلات التضاد التالية: أنيجن – لينسكي، بيتشورين – غروشينسكي، رودين – بيغاسوف.

تجلت مأثرة الرومانتيكية في كشف الدور الهائل للأساس أو المنطلق الذاتي في الإنسان، إذ لعب دوراً إيجابياً في تطور الواقعية كمنهج فني. ومعروفٌ للجميع كيف طرح الكاتب البروليتاري العظيم مكسيم غوركي فيما بعد بحمية وإلحاح هذا الجانب الجوهري للكائن الإنساني الذي أكدت عليه الرومانتيكية التقدمية بالذات. جسّد بايرون في أعماله الذات القوية الحرة، التطلع إلى الحركة والفعل وروح الإنسان المكافح بعنادٍ وصلابة من أجل الحرية، ذاك الذي أيقظته الثورة. يجدر أن نؤكد في الرومانتيكية التقدمية على هذا الجانب الهام الذي سمح لغوركي بتعريفها بالرومانتيكية الحية. أيقظ الرومانتيكيون التقدميون وطوروا في الإنسان حب المسؤولية والفعل، طموحه وأحلامه الوثابة. ووجد هذا الجانب من الرومانتيكية تجسيده في فن تصوير شخصية الإنسان وأثر ذلك إيجابياً على تطور الواقعية النقدية.

كان تاريخ المناضلين ذوي الميول والنزعات الرومانتيكية – الثورية التراجيدي ذاته ضد الاستبداد والاضطهاد ومن أجل المثل العليا الديمقراطية والإنسانية موضوع تصوير فني من قبل سلسلة من الكتاب الواقعيين. لم يكن أنموذج البطل الإيجابي في الرومانتيكية التقدمية ثمرة خيال الرومانتيكيين فحسب، فقد كان قائماً في صلب الواقع، في صورة أبطال سان ماري، أبطال

حركة «الفحامين»(*) في إيطاليا والأنصار في ألمانيا وإسبانيا وفي حركة الديسمبريين في روسيا. ويُطل في مؤلفات الرومانتيكيين بشكل أساسي بجانبه الغنائي الذاتي. أما في أعمال الواقعيين كبلزاك، ستندال وبوشكين فيرتدي شكلاً موضوعياً تاريخياً ملموساً – يغدو نموذجاً. وفي بنائه يستخدم الواقعيون الأدوات والوسائل الأسلوبية الفنية للرومانتيكية لأغراضهم الواقعية. وهذا هو السبب الذي يجعلنا نتذكر الرومانتيكية التقدمية عندما نستحضر في أذهاننا صور أبطال الأعمال الواقعية ذوي النزعات الرومانتيكية النبيلة أمثال شاتسكي لغريبايدوف، ميشيل كِرتن لبلزاك، بالافرنتيه لستندال وغيرهم. لكن يجب ألاَّ نخلط بين الرومانتيكية والتصوير الواقعي للإنسان المثالي الرومانتيكي – الأمر الذي يتكرر أحياناً في علم الأدب.

في مؤلفات الرومانتيكيين يقابل الأبطالَ الرومانتيكيين الطيبين روحاً، لكن الذين لا يعرفون واقع الحياة جيداً، شخصيات قذرة وضيعة نفعية ولا أخلاقية أنجبتها الأوضاع البورجوازية الجديدة، لذا تحس نفسها ثابتة راسخة في هذه الحياة. عبّر عن هذه الحالة النموذجية بالنسبة للرومانتيكية (موسيه) في رواية «اعتراف فتى العصر» في الوصف التالي الصادق في جوهره والرومانتيكي في أسلوبه وتعبيره: «... تكوّن ما يشبه معسكرين. أناس ذوو نفوس قوية وروح وثابة وعقول حامية بطموحات لا متناهية نكسوا رؤوسهم منتحبين وانزووا منطوين على رؤاهم الوجيعة – تماماً كأعواد قصب هشة طافية على سطح محيط المرارة من جهة، وأناس أقوياء الأبدان وقفوا بقوة وثبات على أرجلهم دون أن يأبهوا وينحنوا للمتع الفعلية يشغلهم همّ واحد فقط هو حساب نقودهم». اعتبر البعض أحياناً الوجه الثاني لهذه الحالة بشخصياته السلبية التي خلقتها مملكة الذهب كوجه قريب من الواقعية، على اعتبار أن

(*) الكاربوناري.

الواقعيين رسموا أمثال هذه الشخصيات بشكل نقدي مثل تيرانديه في «بؤساء» هوغو وبعض شخصيات ي. سيو في «أسرار باريس». غير أن الوجهين ظاهرة رومانتيكية من حيث منهج التصوير. لكن يمكن القول إن مثل هذه الحالات الرومانتيكية قد مهدت لانتقال مثل هذه الجوانب إلى خط التصوير الواقعي. وبهذا المعنى يمكن اعتبار رومانتيكية هوغو، سيو، جورج صاند الاجتماعية، نظراً لخصوصية وتأزم الصراع الطيفي في فرنسا في عصر الثورات البورجوازية، الأقرب ما يكون إلى الواقعية. أما مثل هذه الحالات الرومانتيكية فيكتسب، في تصوير الواقعيين بلزاك وستندال، طابعاً تاريخياً – اجتماعياً ملموساً.

أشرنا سابقاً إلى أن تاريخية وشعبية الرومانتيكية قد هيأت لتاريخية وشعبية واقعية القرن التاسع عشر في المضمار الفلسفي – الجمالي العام وفي صياغة أدوات وأساليب فنية ملائمة لذلك، وفي إرساء أسس الجنس التاريخي. أشرنا أيضاً إلى قصور تاريخية الرومانتيكية المرتبط باهتمام غير كاف من جانب الرومانتيكيين بالظروف الاجتماعية لحياة الإنسان ولعلاقاته الفعلية بالواقع ولتضخيمهم دور الفرد في التاريخ. لكن يجدر أن نشير هنا أيضاً إلى الجانب القوي في تاريخية الرومانتيكيين، وبالذات إلى اهتمامهم الشديد وسعيهم الحثيث للإحاطة الشاملة بالتاريخ العالمي بشكلٍ شامل، وإلى محاولاتهم الجسورة لتعميم كل تاريخ البشرية فنياً ومأخوذاً في أفقه المستقبلي («بروميثيوس طليقاً» لشيللي وغيره). كان خيال الرومانتيكيين حراً مطلق العنان بالمقارنة مع الواقعيين، فلم يحمل الإنسان إلى الماضي البعيد فحسب، وهذا كان في متناول الواقعية أيضاً، بل وإلى مستقبل البشرية اللامرئي.

لم تُنشئ الرومانتيكية منهجها الفني فقط، بل وأسلوبها الخاص وأدواتها الفنية التي دخلت في أساس القوام الفني لفن الواقعية. أعطت الغنائية الرومانتيكية فن الواقعية في القرن التاسع عشر حرارة وحمية كانتا تنقصان

الواقعية التنويرية المشبعة بعقلانية باردة جافة. ودخلت الأجناس الغنائية التي أبدعتها الرومانتيكية في غنائيات الواقعية في ثوب جديد معدل بشكل خلاّق (لنقارن مرثية بايرون بمرثية بوشكين الواقعية وغنائيات جوكوفسكي وليرمنتوف).

تتميز الرومانتيكية بالاهتمام بكل ما هو خارق وفاقع وممّيز – بما ناقض رمادية وجلافة الواقع المحيط. فقد أحاط الرومانتيكيون القارئ بعالم خيالي أسطوري، راموا تصوير الشخصيات الخارقة في مواقف وظروف وأوضاع غريبة لا اعتيادية، وكذلك المغامرات والمفاجآت والأحداث الغامضة المثيرة. تجلى ذلك بشكل خاص في الجنس التاريخي، حيث لا حد تقريباً لخيال الرومانتيكي. أعربت حرارة الأسلوب الرومانتيكي عن نفسها في إشراق اللغة، في تزويقها ومجازيتها، وفي النغمة الرفيعة المفخمة بوجه عام للعمل الإبداعي، لدرجة حوّل فيها الرومانتيكيون الأعمال النثرية إلى نثر «شعري» مميز. أبدع الرومانتيكيون أجناساً أدبية جديدة أعطت مجالاً رحيباً للتعبير عن أمزجة المؤلف المختلفة (القصيدة الملحمية الغنائية، القصيدة التاريخية). واستوعبت الواقعية على طريقتها الخاصة الكثير من الأدوات الفنية التي أبدعتها الرومانتيكية.

وكما أشار هوغو تتميز الرومانتيكية بالخلط في عمل واحد بين مقولات للكلاسيكية مختلفة بعيدة بعضها عن بعض (كالسامي والوضيع، التراجيدي والكوميدي) وبين أجناس مختلفة (كالملحمة والدراما، التراجيديا والكوميديا، الرواية والقصيدة الملحمية). لكن هذا الخلط يتخذ في الرومانتيكية طابع التضاد («كوزيمودو ذو القلب الطيب الجميل والشكل المنفِّر القبيح ونقيضه فيب في معادلة معاكسة في «أحدب نوتردام»). استوعبت الواقعية هذا المزج، لكن لا كموقف ذاتي متعسف من قبل الكاتب، بل بشكلٍ موضوعي كتجلٍ

لتناقض حياة المجتمع والإنسان. وهنا كانت الرومانتيكية هي التي هيأت الأرضية لذلك. بيد أن البحث عن «عناصر» الرومانتيكية كطريقة تصوير، كمنهج فني، لدى كتاب واقعيين معينين قليل الجدوى. فقد تصوّر زولا جموح خيال بلزاك كبقايا رومانتيكية لم يتجاوزها بعد سلفه العظيم الذي عَبَرَ في شبابه مدرسة الرومانتيكية. علماً أن هذا الخيال لم يفصل «دكتور العلوم الاجتماعية» أبداً عن الواقع ولم يجعل تصويره رومانتيكياً. كان ذلك مرتبطاً بحيوية بلزاك الهائلة ككاتب، والتي تميز بها زولا نفسه. رأى مارلينسكي وغيره غاية الرواية في الإفصاح عن أسرار «النفس الإنسانية»، وعلى هذا الأساس عثر بعض الباحثين على الرومانتيكية في رواية «بطل من هذا الزمان» لليرمنتوف، التي كتب بها، حسب اعترافه، «تاريخ النفس الإنسانية». كما طالب موباسان الكاتب بتصوير «تاريخ قلب ونفس وعقل الإنسان»، وقدّم في روايته «الحياة» هذا التاريخ. لكن هل يجب علينا أن نفتش في روايته عن «عناصر» الرومانتيكية؟! فهو نفسه قد حذّر ككاتبٍ واقعي من ذلك إذ أكمل تعريفه السابق بالعبارة التالية: - «في الحالة الطبيعية». إن هذه التكملة الجوهرية قد وضعت حداً فاصلاً في الحقيقة بين التصوير الواقعي للدوافع الإنسانية وبين «الجنون اللغوي» الرومانتيكي. ليس سليماً كذلك أن نرى في تصوير أمور غريبة غير مأنوسة في عمل الكاتب الواقعي تأثير الرومانتيكية. ففي رواية ميرميه «كارمن» مثلاً الكثير من ذلك، لكن هذا الكاتب واقعي جداً. وأحبّ ديكنز تطعيم رواياته ببعض «الأسرار» وضروب الغموض واستخدم في ذلك أساليب الرومانتيكية. لكن هل يعني ذلك أن واقعيته ممزوجة بالرومانتيكية؟ وكان تورغنيف يستخدم أحياناً الوسائل الفنية الرومانتيكية لأغراضه الواقعية، ونفس الشيء يمكن أن يُقال عن كورلينكو. كما قال بيلينسكي إنّ النزوع الرومانتيكي «ظاهرة النفس الإنسانية العامة التي تخص

كل الأزمنة والشعوب». لكن هذا لم يمنع الناقد العظيم أن يشن حرباً لا هوادة فيها على الرومانتيكية كطريقة تصوير عندما لعبت دوراً سلبياً وغدت في شخص مارلينسكي وبينديكتوف وغيرهما عقبة في وجه تطور الواقعية في الأدب الروسي.

شكلت الرومانتيكية عصراً تاريخياً كاملاً في الأدب العالمي وأعطت روائع غنية خالدة. وكانت تجربتها إسهاماً هاماً في سيرورة تشكل وقيام واقعية القرن التاسع عشر. لكن كان لابد أن تفقد الرومانتيكية أهميتها المعهودة بعد أن تجلت بكل الوضوح تناقضات المجتمع الرأسمالي الاجتماعية، وسُددت ضربة قوية لشتى الأوهام والأحلام الرومانتيكية بعد ثورة ١٨٤٨. فصحيح أن الرومانتيكية قد رفضت الواقع «النثري»، لكنها أخضعت الإنسان فعلياً للأوضاع القائمة، إذ فقدت بذلك الأساس الواقعي الفعلي لمثلها الأعلى والنضال من أجله. وكانت تلك تراجيديا الرومانتيكية.

لكن إذا كان منهج الرومانتيكية الفني المفعم بالذاتية، والذي كان ظاهرة ضرورية تاريخياً في تطور الأدب العالمي، قد «أزيح» مع تطور المنهج التحليلي الموضوعي لواقعية القرن التاسع عشر، فإن الرومانتيكية الثورية، بما تمثله من نزوع دائم إلى المثل العليا، إلى الحلم الجميل، إلى كل ما يرفع من قدر الشخصية الإنسانية ويقودها إلى الأمام، قد احتفظت بأهميتها وتأثيرها على التطور اللاحق لأدب أوروبا الغربية (أدب كومونة باريس) وبخاصة في روسيا (أشعار ليرمنتوف، نيكراسوف ورواية نشيرنشيفسكي «ما العمل؟»). بيد أنه كان يجب، من أجل أن تتمكن روح الثورة من الانتقال إلى المرحلة التالية من تطورها، تجاوزُ اليأس وخيبة الأمل في مقدرة العقل الإنساني على اكتشاف أسرار الحياة، وكان ضرورياً، من جهة ثانية بالتالي، الالتفات صوب الواقع لفهم قوانينه والتفتيش فيه بالذات عن وسائل تحسين الحياة. ويعني ذلك في لغة الفن الواقعي الالتفات إلى «الظروف النموذجية».

وصف بيلخانوف الموقف الفكري العام في العقود الأولى من القرن التاسع عشر على الشكل التالي: «إن مسار ومنطلق الثورة الفرنسية ومفاجآتها، التي وضعت كبار المفكرين «المتنورين» في مأزق، كانت نقضاً مباشراً وصريحاً لفكرة العظمة الكلية للأفكار. في ذلك الحين كان قد خاب أمل الكثيرين في مقدرة «الفكر»، أما الآخرون، الذين لم يستسلموا لليأس، فصاروا يميلون لفهم وتقبل فكرة معنى الوسط وأهميته ودراسة مسار تطوره». إلى الفئة الأخيرة ينتمي بوشكين وغوغول في روسيا، بلزاك وستندال في فرنسا، ديكنز وثاكري في إنكلترا. من أجل تغيير العالم يجب بالدرجة الأولى فهمه وتوضيحه انطلاقاً منه ذاته. وبذلك تبدأ مرحلة جديدة في تطور الواقعية كانت، كما قال بيلينسكي، مفعمة «بروح التحليل» والدراسة النقدية للحياة.

- ٣ -

كان بوشكين، مؤسس الأدب الروسي الجديد، الممثل الأول لعصر جديد في تطور الواقعية في الأدب العالمي. وكان بلزاك الكاتب الأول في أوروبا الذي تفتحت في أعماله بشكل بارز براعم الواقعية.

ترتبط مسألة تشكل الواقعية في الأدب الروسي بشكل وثيق بقضية التطور الإبداعي لبوشكين، لذا تطورت دراسة جذور الواقعية الروسية من خلال ارتباطها بشكل أساسي بمسألة ظهور وتطور الواقعية في أعمال بوشكين.

انبثقت الواقعية في الأدب الروسي على أرضية تطور محدد للأدب ذاته ولغته، وكذلك على درجة معينة من تطور التجربة الفنية للأدب العالمي. لكن تطور الفن يعكس تطور الواقع ذاته، وظهور الواقعية في أعمال بوشكين كان مرتبطاً بانعكاس واقع الربع الأول من القرن التاسع عشر على الوعي الفكري

للكاتب. فدخل بوشكين الحياة في فترة انتصار روسيا التي دافعت عن حريتها واستقلالها في الحرب الوطنية عام ١٨١٢ ضد نابليون، وكان آنئذ مفعماً بالحماسة الوطنية والتفاؤل التاريخي في انتصار الحرية داخل بلاده وانقشاع نظام العبودية. فيتبنى أفكار الحركة الديسمبرية ويغدو مغني أمزجتها وميولها الرومانتيكية الثورية، مما غذى الرومانتيكية في مؤلفاته في ذلك الحين. بدأت تتردد في شعره عام ١٨٢١ و١٨٢٢ نغمة تراجيديا الانفصام بين الأحلام الرومانتيكية والواقع. في عام ١٨٢٣ صار واضحاً فشل حركة التحرر القومي في عديد من أقطار أوروبا الغربية. وكان بوشكين يميل إلى تفسير ضعفها عموماً بسلبية الشعب وجهله وتخلفه. لكن سرعان ما يتجاوز قصور وذاتية الفلسفة الرومانتيكية للتاريخ ليستنتج أنه – أي تاريخ الشعب وحده – هو القادر على تفسير وتعليل أهدافه ومطالبه، وأنَّ طريق الحرية يقوم عبر معرفة القوانين الموضوعية للواقع القائم. ولم تضعف هزيمة الحركة الديسمبرية في الرابع عشر من «ديسمبر» ١٨٢٥ من عزيمته، بل زادت رؤيته حدةً ومضاء.

لكن إذا كانت هزيمة حركة التحرر القومي نتيجة لمنطق التاريخ الذي لا يرحم، فإن الحركة ذاتها – أي الطموح إلى الحرية – نتاج الواقع أيضاً. تبقى أشعاره مفعمة بالأمل في سيادة العقل وانتصار النور على الظلام. فيخاطب أبطال الحركة الديسمبرية معرباً لهم عن إيمانه القوي بأن «جهدهم لن يضيع» وستأتي لحظة الحرية. لكن يرتكز بوشكين هنا في آماله على الفهم العميق «لسير الأمور» وللتاريخ ذاته وليس على المثل الأعلى الرومانتيكي الذاتي. غدا واضحاً للشاعر أنه يجب البحث عن الحلول المتعلقة بقضية مصير الإنسانية ومصائر شعوب محددة في الواقع الموضوعي ذاته وفي قوانين تطوره التاريخي. تشغل بال بوشكين «التناقضات الأبدية للوجود» التي يتسم بها تطور الحياة، ويتأمل بعمق عالم الإنسان الداخلي المعقد المتناقض

والعلاقات السببية القائمة بين الإنسان والمجتمع والعلاقة المتبادلة بين الشخصية والظروف. شكّل كل ذلك أساس واقعيته. فيرفض الشاعر الرومانتيكية كمنهج ويغدو «شاعر الواقع» المتطلع إلى التصوير الموضوعي الشامل والتاريخي الملموس للحياة. في «إيفغيني أنيجن»، وفي رسالته إلى رايفسكي حول شكسبير وفي «بوريس غودونوف» وكذلك في ملاحظاته النقدية حول بايرون كرومانتيكي وحول شعبية الفن يتحدث بوشكين عن نفسه – عن تطوره الإبداعي من الرومانتيكية إلى الواقعية، يقارن بين البايرونية والموضوعية الشكسبيرية ويصوغ مبادئ الشعبية الحقة معلناً ضرورة تصوير الحياة بكل حقيقتها وتمامها. وهكذا فأساس سيرورة تحوّل الرومانتيكيين إلى واقعيين كامن في التغيرات الطارئة على الوعي الفكري والجمالي للكاتب. ولذا يجدر تتبع ودراسة هذه التغيرات في مجال المنهج كذلك.

معروف أن بوشكين في «بوريس غودونوف» سعى إلى التصوير الأمين لشخصية إنسان عصره. فحاول في البداية – حسب اعترافه – رسم ذاته، شخصيته، منطلقاً من الذات الإنسانية، لكن النتيجة لم تعجبه إذ وجدها مغايرة لحقيقة الحياة. استنتج بعد ذلك أن الرومانتيكية، كطريقة لتصوير الإنسان، لا تؤمن للفنان حقيقة الحياة تلك التي وجدها في أعمال شكسبير. لذا عكف أثناء كتابته «بوريس غودونوف» على دراسة فن شكسبير، فحدّد مبادئ تصويره الفني كما تصورها، وطبقها على تصوير أحد عصور الماضي التاريخي الروسي. وفي هذه المرة أعجبه عمله. جاء تصويره ممتلئاً بحقيقة الحياة تلك التي أراد تمثيلها. وهكذا فلا تعثر في «بوريس غودونوف» على ملامح للواقعية بيِّنة، بل يمكننا أن نحدد الطريقة التي أوصلت بوشكين إلى النتيجة الواقعية، وبالتالي إلى اكتشاف الفروق القائمة بين منهجي التصوير الفني – الرومانتيكي والواقعي.

يُدرك بوشكين ضرورة تمثيل الخصوصية القومية للشعب في شكل تاريخي ملموس، أي بشكل واقعي، ووجد ذلك انعكاسه في «بوريس غودونوف». سعى إلى ذلك أيضاً في «إيفغيني أنيجن»، فرسم الوجوه الروسية في عصر تاريخي محدد بشكلٍ أصيل. كان ذلك فتحاً فنياً عظيم الأهمية وغدا مقدمة ضرورية لتطور الواقعية اللاحق في الأدب الروسي. يكشف الشاعر هنا، من شتى الجوانب وبدقة، عالم الإنسان الداخلي في وحدة جوانبه وأبعاده وحدوده متجاوزاً عقلانية القرن الثامن عشر في تصوير الشخصية وجموح الرومانتيكيين في تصوير الدوافع. يرفض بحزم كللك التقسيم الميتافيزيقي للشخصيات إلى إيجابية وسلبية الذي تميّز به معظم الكتاب الواقعيين والرومانتيكيين في القرن الثامن عشر.

كان تصوير الشخصية الإنسانية في سيرورة تطورها مع سير الحياة إحدى أعظم الانجازات التي حققها بوشكين والمبدأ الهام الذي قامت عليه واقعيته. لكن كان عليه أيضاً، كي يصوّر بشكل صحيح الشخصية المتطورة المتغيرة، أن يعرف ما هي العوامل الأهم والحاسمة في الحياة الاجتماعية التي تكوِّن شخصية الإنسان. والشاعر هنا كالمنورين يعطي التربية والتعليم والثقافة أهمية كبرى. ففي «عبد بطرس الأكبر»، في «روسلافليوف» وفي «ابنة الآمر» يتحدث بوشكين بإسهاب كيف تربى أبطاله وما هي خصائص وأصول ثقافتهم. ومن خلال تأكيده على أهمية التربية في تكوين الشخصية يتتبع تأثير الظروف التي تعترض سبلهم في الحياة، على مصائرهم. ويفهم تطور الشخصية كتطور معقد مرتبط بالظروف الحياتية المتناقضة من حيث مغزاها ودورها.

تقترن التاريخية لدى بوشكين بفهم عميق لدور الوضع الاجتماعي للإنسان في تكوين شخصيته. «كيف تغيرت تاتيانا..» عندما تحولت من فتاة ريفية إلى «مبتكرة أزياء» في الوسط المخملي. عرف بوشكين بوضوح أن

لكل طبقة، تبعاً لخصائص محيطها الاجتماعي، نمطاً خاصاً من التفكير والشعور مميزاً لها (جيرمان في «بنت البستوني»، إيفغيني في «الفارس البرونزي» وغيرهما).

بعد الثورة الفرنسية عام ١٨٣٠ وسلسلة الهزات والانتفاضات الفلاحية في روسيا – الرق، تتطور واقعية بوشكين على أساس الفهم العميق لنموذجية الإنسان الاجتماعية والشرطية الاجتماعية لشخصيته ومصيره. يغدو هذا المبدأ أكثر وضوحاً مع الزمن في منهج بوشكين الإبداعي. وفي تصويره لانتفاضة بوغاتشوف الفلاحية نلمس فهمه لتناقض مصالح السادة الإقطاعيين مع الفلاحين.

يرتدي المبدأ الاجتماعي – الطبقي في مؤلفات بوشكين بالتدريج طابعاً أعمق من خلال تطبيقه على صورة الشعب. فإذا كان الشعب في «بوريس غودونوف» و«روسلافيوف» جمهوراً واحداً غير مقسّمٍ اجتماعياً، فإن بوشكين يرسمه في «ابنة الآمر» وفي «لوحات من عهود الفرسان» في تمايزه الاجتماعي. وصُوِّرت الطبقة الفلاحية في «ابنة الآمر» بفئاتها المختلفة وعلاقاتها المختلفة أيضاً بالإقطاع: فمن سافيليتش المخلص لسادته، الكائن في أدنى درجات سلم الوعي الاجتماعي وحتى بوغاتشوف قائد الانتفاضة الفلاحية.

مبدأ الحتمية الاجتماعية – التاريخية قائم في تصوير بوشكين لكل من الناس البسطاء والقادة التاريخيين كمعبرين عن اتجاهات أساسية في العملية التاريخية وكممثلي دوائر اجتماعية محددة. في رواية بوشكين التاريخية نلمس دوماً الشروط المهيئة لظهور الشخصية التاريخية القائدة والمأزق الاجتماعي الذي تعبر عنه. ففي «ابنة الآمر» يكشف في البداية الظروف التي قسمت الأمة إلى معسكرين متحاربين وكانت نتيجتها الانتفاضة الفلاحية، ومن ثم تظهر في الرواية شخصية بوغاتشوف.

تكثف واقعية بوشكين في ذاتها الشموليّة والموضوعيّة الشكسبيرية في تصوير الحياة والشخصيات الإنسانية وما تميزت به الواقعية التنويرية من وضوح وتأكيد على دور الفكر في حياة الإنسان وغنائية الرومانتيكيين ومبادئ الشعبية والتاريخية الاجتماعية التي صاغها بوشكين ذاته. وعلى أساس هذه المبادئ أخذ بوشكين دوره التاريخي الرائد في شق السبل التي سار عليها الأدب الروسي.

- ٤ -

غدت الواقعية الطريق المستقيمة لتطور الأدب الروسي. وفي ترسيخها على قاعدة نظرية متينة لعبت دوراً هائلاً نظرية الواقعية التي صاغها في صراعه ضد ممثلي الكلاسيكية والرومانتيكية والتي وجدت تطويراً لاحقاً لها في النقد الديمقراطي في الستينات. ومن الطريف أن نذكّر أن آراء بيلينسكي في مجال الفن والأدب في ذلك الحين قد أثرت إلى درجة كبيرة في تحديد الفكر الجمالي المعاصر له في أوروبا الغربية. فقد سخر بقسوة من النقد الرومانتيكي الذي كان سائداً في أوروبا الغربية ممثلاً في شخصي سان–بيف وكارليل، لأنه لم يستطع ربط الفن والأدب بالواقع الحي وفهم إبداع الكاتب كظاهرةٍ اجتماعية وليس كتعبير عن شخصيته. ورفض بيلينسكي بحزم علم جمال هيغل في الفترة التي كان تأثيره ونفوذه مهيمنين على كل الفكر الجمالي الأوروبي الغربي.

في النقد الديمقراطي الروسي اكتسبت الواقعية أساساً فلسفياً – جمالياً شاملاً وعميقاً. يرسّخ بيلينسكي ومن بعده تشرنشيفسكي الواقعية انطلاقاً من الفهم المادي لطبيعة الفن ذاتها ولمفهوم الرائع ودوره في حياة المجتمع الإنساني. يرى النقاد الماديون في الفن، الذي يمثل الواقع في نماذج ولوحات، أحد أشكال معرفة الحياة والتأثير فيها. فالرائع هو الحياة، لكن الحياة الحقيقية

الواقعية وليست الشفافة – كما قال بيلينسكي. لذا فالفن مدعو لتمثيل حقيقة الحياة وكشف جوهر ظواهرها. ومن هنا قيام الواقعية وترسخها كأنجع الطرق وأكثرها ملاءمة لطبيعة الفن من أجل تجسيد الواقع.

كان الأساس النظري للواقعية المرتكز على علم الجمال المادي مفعماً لدى بيلينسكي بروح التاريخية التي افتقرت إليها نظريتا ديدرو وليسينغ الجماليتان. رأى بيلينسكي أن انتصار الواقعية في الأدب قد هيأه كل تطورها السابق. يرجع الناقد العظيم بدايتها في الأدب العالمي إلى عصر النهضة، ويرى أن أسباب نجاحاتها في عصره كامنة في طابع العصر. ولقد أكّد أن «الفن الواقعي هو بشكل أساسي فن عصرنا، الفن الأكثر قرباً والأيسر تناولاً من قبل الجميع ومن قبل كل واحد». وفي مكان آخر يقول: «المدرسة الطبيعية في الأدب الروسي هي نتاج لتطوره التاريخي وجواب لمتطلبات المجتمع الروسي المعاصرة».

يرى النقد الديمقراطي جوهر الواقعية في أنها تمثل الحياة كما هي عليه دون تزيين وتجريد. مضمون الفن هو الحقيقة، ويعني هذا أن مطابقة التصوير الفني لحقيقة الحياة شرط أكيد لشعبية العمل الفني أيضاً. «تتجلى حياة أي شعب في أشكالها الخاصة المميزة لها، لذا يكون التصوير الصادق للحياة شعبياً أيضاً». وقال عن العلاقة الجمالية للواقعية بظاهرة الحياة ما يلي: «لا يكمن الفن الرفيع في تزويقها، بل في تمثيلها على حقيقتها بكل الصدق والأمانة». وهكذا تشكل الأمانة في تصوير مادة أو ظاهرة الحياة شرطاً ضرورياً لفنية العمل الفني أيضاً. لكن الفنية لا تكون بالتصوير الفوتوغرافي للحياة، بل بالسبر العميق لجوهرها، بالإحساس الشامل بالواقع والتعميم الفني له على أساس فهمه تاريخياً واجتماعياً. ومن أجل ذلك يعالج الفنان المضمون الحياتي المتناول على ضوء مثله الأعلى: «لا يُقصد بالمثل الأعلى – كما قال

الناقد – المبالغة ولا الفانتازيا الصبيانية، بل مادة الواقع كما هي عليه بعد مرورها عبر فانتازيا الشاعر وإضاءتها بشعاع المعنى العام». يمكن أن يحقق الكاتب الواقعي هذه المهمة من خلال التمثيل الإبداعي للواقع بواسطة التحليل والتعميم الفنيين لظواهر الحياة وتشكيل النماذج. ومفهوم النموذجي المعبر عنه في الشكل الفردي مقولة مهمة لنظرية الواقعية لدى النقاد للديمقراطيين. حدّد بيلينسكي وبدقة كبيرة سمة المعرفة الفنية لعصره. فيتميز فن القرن التاسع عشر في المقام الأول بالتاريخية كسمة تطور روحي للعصر بوجه عام. كتب الناقد بهذا الخصوص ما يلي: «عصرنا عصر تاريخي بشكل رئيسي، فقد تسربت الرؤية التاريخية بعمق وباندفاع قوي إلى كل مجالات الوعي المعاصر». وأرجع بيلينسكي مأثرة إدخال مبدأ التاريخية في التصوير الفني إلى والترسكوت. فكتب في دراسة له بعنوان «نظرة إلى الأدب الروسي عام ١٨٤٧» ما يلي: «التصاق الفن بالحياة في عصرنا بشكلٍ خاص مسألة عبرت عنها الرواية التاريخية».

رأى بيلينسكي السمة الأخرى لأدب عصره الواقعي في السوسيولوجية – في اهتمام الكاتب بالجانب الاجتماعي للواقع المعاصر له وفي التحليل الاجتماعي – الطبقي للمجتمع. ومن هذه الزاوية كان يميل إلى التأكيد على أهمية غوغول الذي كان بالمقارنة مع بوشكين «أكثر اجتماعية»، ومن هذه الزاوية أيضاً كان تقديره لـــ «فقراء» دوستويفسكي. وأكد تشيرنشيفسكي على أهمية الجانب البسيكولوجي والقدرة على تصوير العملية البسيكولوجية – أشكالها وقوانينها وكذلك ديالكتيك النفس» من أجل التصوير الصادق والأمين للحياة الإنسانية. وقد وجد ذلك في المنهج الفني لتولستوي في مرحلة الشباب. وهكذا كانت الاجتماعية والبسيكولوجية – أي سبر أعماق العالم الداخلي للإنسان في نظر النقاد الديمقراطيين سمتي التصوير الفني للحياة من قبل الكتاب الواقعيين المعاصرين لهم.

عمّق تشرنشيفسكي ودوبروليوبوف حل مسألة النموذجية في الواقعية وطورا المعنى الاجتماعي للشخصيات النموذجية. فيقضي التمثيل الواقعي للواقع في الفن بضرورة الموضوعية في تصوير الكاتب لظواهر الحياة، وهذا أمر أشار إليه بيلينسكي مراراً.

حملت نظرية الواقعية لدى بيلينسكي، تشيرنشيفسكي ودوبروليوبوف طابعاً ديمقراطياً اجتماعياً. وتتلخص مطلبها الأساسي في أن يصور الكاتب الإنسان وحياته بارتباط وثيق بحياة المجتمع معالجاً ظواهرها على ضوء مثله الأعلى. قال بيلينسكي بهذا المعنى ما يلي: «إسقاط حق الفن في خدمة المصالح الاجتماعية يعني أن تحط من قدره وتفقده قوته الحية».

رأى النقد الديمقراطي الروسي مأثرة «المدرسة الطبيعية»، التي رسخت الواقعية في الأدب الروسي، في تقريبه (أي الأدب) من حياة الناس العاديين ومن الواقع اليومي، وتوجيهه صوب الجمهور الشعبي لدراسته باهتمام عميق. الواقعية بالذات هي التي حققت تطلع أدبنا لأن يصبح أدباً قومياً روسياً أصيلاً، وجعلت واقعية بوشكين وغوغول منه «معبراً ومرآة للمجتمع الروسي».

جعل غوغول وبيلينسكي كل الطبيعة والواقع مادة للفن. فقال بيلينسكي: «ليس فناناً من يخفق قلبه للشعر، لكن يعاف نثر الحياة ولا تلهمه إلا المواضيع السامية، فبالنسبة للفنان الحقيقي حيث الحياة ثمة الشعر». ويرى الطابع الديمقراطي والإنساني للواقعية في أنها جعلت الحياة الحية المعيشة، واقع الشعب و«الموجيك» مادتها. نسب النقاد الديمقراطيون مأثرة اكتساب الأدب أهمية كبيرة في الحياة الاجتماعية إلى الواقعية. ففي مقاله «نظرة إلى الأدب الروسي عام ١٨٤٦» قال بيلينسكي ما يلي: «كان ثمة عباقرة دوماً، لكنهم في الماضي زينوا الطبيعة وجردوا الواقع، أي صوروا ما ليس قائماً وتحدثوا عما لم يحدث، أما الآن فيجسّدون الحقيقة والواقع في حقيقتيهما. لذا اكتسب الأدب معنى هاماً في عيون المجتمع».

رأى النقاد الديمقراطيون في الواقعية اتجاهاً تاريخياً ظهر عقب الرومانتيكية. كما رأوا فيها في ذات الوقت اتجاهاً وجد الفن فيها ذاته بتمثيلها حقيقة الحياة. لذا اعتبروا أن الفن العظيم لا ينحرف أبداً عن طريق الواقعية. وفي أيامه الأخيرة كتب بيلينسكي بهذا المعنى ما يلي: «سار الأدب الروسي في شخص «المدرسة الطبيعية» على الطريق الصحيحة، التفت إلى منابع الإلهام والمثل العليا الأصيلة فصار بذلك معاصراً وروسياً. واعتقد أنه لن يخرج أو ينحرف عن هذه الطريق. ولا نريد أن نقول بذلك أنه سيبقى على هذه الحالة التي هو عليها الآن؛ كلا، فسيسير إلى الأمام ويتغير، لكنه سيبقى مخلصاً للواقع وللطبيعة الإنسانية».

أثرت نظرية الواقعية، التي صاغها النقد الديمقراطي الروسي، بعمق على التطور الإبداعي لمعظم الكتاب الروس الواقعين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وعلى تطور الواقعية كذلك في الآداب الأوروبية الغربية في ذلك الحين بشكل غير مباشر عبر أعمال تورغنيف ودوستويفسكي وتولستوي.

* * *

- ٥ -

في الغرب كان بلزاك أول من سعى لإدراك ماضي وحاضر ومستقبل الأدب كتعايش وتعاقب تيارات واتجاهات. فيحدد في الأدب المعاصر له وجود «ثلاثة نظم» تشكل سمة القرن التاسع عشر الخاصة «الذي لم يرضه شكل واحد شأن القرنين السابع عشر والثامن عشر الخاضعين إلى هذا الحد أو ذاك لاستبداد شخص واحد أو نظام واحد». يسمى بلزاك الأول نظام النماذج، والثاني نظام الأفكار، أما في النظام الثالث الذي «يتطلب تصوير العالم كما هو» فيرى «المدرسة التوليفية» Eclecticim. أُعجب بلزاك

بشكسبير كثيراً ويُسمي والترسكوت معلِّمه؛ فقد وصل إلى واقعيته العظيمة مروراً بالرومانتيكية. ويكوّن ستندال نظريته الأدبية معارضاً بلزاك في بضع نقاط: فثقافته الفنية تعود بأصولها إلى عصر التنوير، لكنه مع بلزاك جنباً إلى جنب يرسخ الواقعية في الأدب الفرنسي.

في مقدمة إحدى مجموعات أعماله الصادرة عام ١٨٣٨ يقدم بلزاك وصفاً مختصراً ومعبراً لمنهجه الإبداعي على الشكل التالي: «يعترف المؤلف أنه قد سيطرت عليه فكرة لحوح هي وصف المجتمع بالكامل وكما هو عليه: بكل فصائله، بكل جوانبه الرفيعة والمعيبة، بكل فوضى فئاته المختلطة وتشابك وتعقيد مبادئه، بمتطلباته الجديدة وتناقضاته القديمة. ليست لدى المؤلف الشجاعة الكافية ليعترف أنه أقرب إلى المؤرخ منه إلى الروائي.. ويستطيع أن يضيف أنه في زماننا حيث يُناقش ويُنقد كل شيء. حيث لم يعد يُصدق لا رجل الدين ولا الشاعر، حيث يتبرؤون اليوم مما أعلنوه أمس – في مثل هذا الزمن لم يعد الشعر ممكناً. ويرى المؤلف أنه لم يبق شيء يستحق الاهتمام عدا هذا المرض الاجتماعي الخطير الذي يمكن أن يصور فقط من خلال تصوير المجتمع». أشار هذا الخطاب إلى كل المبادئ الرئيسية العامة للواقعية كمنهجٍ فني وحُددت مهماته التحليلية والنقدية الموضوعية.

يتسم منهج بلزاك الواقعي كذلك بالشمولية، بالحتمية البسيكولوجية والاجتماعية والتاريخية في تصوير الإنسان والمجتمع. قال في مقدمة «الكوميديا الإنسانية» ما يلي: «فالمجتمع يكوّن الأفراد طبقاً للوسط الذي يعملون فيه وطبقاً لأنماط المجتمع المتنوعة». ولقد قطع الأدب العالمي طريقاً طويلة في تصوير الإنسان قبل أن يأخذ بهذه الفكرة.

لم يُقدم بلزاك في «الكوميديا الإنسانية» لوحة عملاقة للتطور التاريخي للمجتمع الفرنسي المعاصر له فحسب، بَل وقَدَّم تصويراً للتطور الفردي لممثلين له محددين. فيصور بشكل ملموس وغاية في الوضوح مثلاً كيف

يتحول راستنياك من شاب ريفي ساذج وبسيط إلى واحد من «أسودِ» المجتمع الارستقراطي الباريسي، وكيف يفقد ميزاته الأخلاقية والنفسية ويكتسب أخرى تحت تأثير الوسط الجديد والظروف. يصوِّر بلزاك سيرورة الحياة ذاتها، لكن ليس بواسطة تبديل الناس ونقلهم عبر الزمان والمكان كما فعلت رواية القرن الثامن عشر، بل من خلال سيرورة وتطور الجنين إلى وليد. ولولا مبدأ التاريخية لما كانت ملحمة الكاتب الواقعي العظيم بانوراما متحركة للحياة كل شيء فيها يسير ويتغير، بل معرضاً متنوعاً للشخصيات وحسب.

ما الذي يستدعي ويحرك أفعال الناس: الدوافع أم التفكير؟ يميل شكسبير بشكلٍ أساسي لتبني الأول، أما كتاب عصر التنوير فيميلون لتبني الثاني. الدوافع عند شكسبير لا تحتاج إلى شرحٍ وتوضيح، إذ منبعُها طبيعة الإنسان. أما التفكير فيلجأ الإنسان إليه تحت تأثير بواعث معينة، فتفكير هاملت استدعاه إدراكه للشر الذي يسود العالم ورغبته الأخلاقية في الكفاح ضده. وعلى العكس فمبعث تفكير ياغو هو الحسد والتعطش للثأر وحب اللذات. بالروح نفسها تقريباً يبسط ويشرح الكتاب المنوّرون تفكير وتأملات شخصياتهم. لكن، كما قال إنجلس، «ينبثق سؤال جديد. ما هي القوى المحرّكة التي تقف بدورها خلف هذه البواعث، وأية أسباب تاريخية كامنة في رؤوس شخصيات العمل الفني اتخذت شكل البواعث القائمة؟». طرحت هذه المسألة نفسها أمام شكسبير كبداية ومجرد طرح. أما الواقعية التنويرية فربطت الإنسان بالوسط الاجتماعي الذي أنجبه، لكن يبقى في تصوير كتاب القرن الثامن عشر الواقعيين، كما في فهم فلاسفته أن الفكر هو الذي يوجه الوسط ويقوده – أي ومرة ثانية عقول الناس هي الأساس. كما فصلت الرومانتيكية الإنسان عن الوسط التاريخي والاجتماعي الملموس الذي أنجبه عندما «جرّدت» شخصيته واهتمت «بالبطل» دون الجمهور ورسمت الشخصيات الخارقة في ظروف استثنائية خارقة وأقامت بالتالي فروقاً من هذه الزاوية بين طريقتي التصوير

الواقعية والرومانتيكية. كتب بليخانوف عن بلزاك يقول: «ما من شك أن بينه وبين الرومانتيكيين هوة كبيرة. اقرؤوا مقدمة هوغو لدراماته وسترون كيف فهم الرومانتيكيون مهمة التحليل النفسي. يعلن هوغو أحياناً أنه أراد في هذا العمل المطروح أن يبيّن إلى أين يقود هذا الدافع أو ذاك إذا وُضع ضمن هذه الظروف أو تلك. يتم تناول الدوافع الإنسانية في ظل ذلك بشكلٍ مجرد وتفعل في موقف مصطنع متخيل لا بل طوباوي تماماً. ونصادف مثل هذه الحالات في الغالب في روايات جورج صاند. أما أعمال بلزاك فخالية من هذا العيب. فقد تناول الدوافع في الشكل الذي طرحه المجتمع البورجوازي المعاصر له، وتابع، باهتمام عالم طبيعيات، كيف تنشأ وتتطور في هذا الوسط الاجتماعي القائم... وبفضل ذلك غدا واقعياً بالمعنى العميق لهذه الكلمة».

يفتش بلزاك عن مصادر الدوافع والتأملات الفكرية في العلاقات والمصالح الاجتماعية، علماً أنه يُفرد دوراً كبيراً لطبع الإنسان وشخصيته. وتلعب الدوافع الإنسانية على صفحات رواياته دوراً لا يقل عما هو في تراجيديات شكسبير ولدى الرومانتيكيين. لكن طبيعة الإنسان ذاتها في تصوير هذا الكاتب العظيم تكتسب وضوحاً اجتماعياً – تاريخياً. فبلزاك «دكتور العلوم الاجتماعية».

تلخص تجديدُ بلزاك بخصوص منهج تمثل سيرورة الحياة في أنه صور بقوة وعمق كبيرين انقسام المجتمع إلى طبقات والتناقضات الاجتماعية القائمة بينها. أشار ماركس وإنجلس إلى أن فكر بلزاك قد دخل في عمق العلاقات الاقتصادية لطبقات المجتمع المعاصر له. فهو الذي كتب في رواية «الفلاحون» ما يلي: «قل لي ماذا تملك لأقول لك بماذا تفكر». وهكذا يجد الواقع في فن بلزاك الواقعي منهج التصوير الملائم له.

أشار بليخانوف إلى أن «بلزاك فعل الكثير لتوضيح سيكولوجية طبقات المجتمع المعاصر له». مع ذلك فإن التمايز الطبقي للمجتمع والإنسان لم يقدْ بلزاك إلى شكلانية سوسيولوجية جامدة فجة وإلى نظرية انغلاق الطبقات. يعثر في كل شخصية على تجلٍ فردي لجوهرها الاجتماعي، كما يعطي لوحات للانتقال والتداخل الطبقي وللتناقضات التي تقوم داخل الطبقة الواحدة - وهو ما تمثّلَ بوضوح في روايته «الفلاحون».

تشكلت المزايا الجديدة لمنهج بلزاك الواقعي في معرفة الحياة بتأثير تأزم الصراع الطبقي في فرنسا وفي أوروبا عامة وخصوصاً بعد ثورة عام ١٨٣٠. قال فلاديمير إيليتش لينين: «منذ الثورة الفرنسية العظيمة أظهر التاريخ الأوروبي بشكل واضح وملموس الخلفية الفعلية للأحداث - صراع الطبقات. برز في تلك المرحلة بضعة مؤرخين (تيري، غيزو، مينيه، تير) قاموا بتعميم ما يجري، ولم يكن أمامهم إلا الاعتراف بصراع الطبقات كمفتاح لفهم كل التاريخ الفرنسي». وكان لابد أن يؤثر ذلك على المنهج الفني للواقعية. كان بلزاك كاتباً امتاز «بفهمٍ عميق للعلاقات الواقعية» لعصره، وحددت هذه النقطة بالذات القوة العظيمة لواقعيته.

كان ستندال عالمَ النفس والمحلّلَ الاجتماعي الذي سبر كنه تناقضات عصره الاجتماعية. رأى أن «... القرن التاسع عشر سيتميز، بالمقارنة مع العصور السابقة، بالتصوير الدقيق والساخن للقلب الإنساني». كانت أنظاره طبعاً كبقية الواقعين الآخرين شاخصة بإعجاب نحو عالم القلوب العظيم شكسبير. لكنه لم يتسم بذلك الجموح العاطفي الرومانتيكي في تصوير الدوافع الإنسانية. فسعى ستندال إلى الدقة واعتقدَ أنه بالإمكان «دراسة النفس الإنسانية كواحدٍ من العلوم الدقيقة».

بسيكولوجيا الناس لدى ستندال، كما هي لدى بلزاك، بسيكولوجيا اجتماعية. ويرى بعض الباحثين أن تحليل الشخصيات لديه أكثر عمقاً وحدة مما هو لدى بلزاك. فتمايز نماذج الناس في روايات ستندال قائم بشكل رائع.

فجوليان سوريل والكونتيسة دي لامول مغرمان أحدهما بالآخر، لكن لكم هما مختلفان من الناحية الاجتماعية – في فهمهما للأشياء، في إحساس كل منهما بمكانه في الحياة وحتى في حبهما.

ستندال تاريخي في تصوير الحياة، ومبدأ التاريخية أحد أسس نظراته الجمالية. ولا يُطبق هذا المبدأ في تمثيل أخلاق عصره بعلاقاته الاجتماعية والسياسية فحسب، بل وفي تمثيل النفسيات أيضاً. فقد قال ذات مرة: «يجب أن يكون الكاتب مؤرخاً وسياسياً». ومعروف للجميع نقده «لمحبوب» العصر والترسكوت، لأن هذا «الساحر الاسكتلندي» لم يصوّر نفسيات أبطال رواياته بعمق تاريخي كاف. وألف ستندال دراسة «عن الحب» طالب فيها بالدقة التاريخية في تصوير أخلاق الحب.

معلوم أنه لم يرضِ بلزاك كلُّ شيء في رواية ستندال – «دير بارم»، لكن ملاحظاته النقدية مسألة خلافية مثيرة للجدل كجواب ستندال عليها. كان أساس نقاط خلافهما كامناً في سماتهما الفردية الخاصة ككاتبين وخصوصاً في مجال الأسلوب القريب من الرومانتيكي لدى بلزاك والواضح كالكلاسيكي لدى ستندال. لكن كان النهج الواقعي الواحد لدى كليهما هو ما حدّد بالدرجة الأولى إعجابهما ببعضهما.

في أواسط القرن تغدو الواقعية الاتجاه الرئيسي الأكثر شهرة في الأدب الفرنسي. تتعرض قضايا الواقعية لمعالجة نظرية، ليس في النقد المتخصص الذي كان ما زال واقعاً تحت تأثير الرومانتيكية، بل ومن قبل الكتاب الواقعيين أنفسهم. ولقد ساعدت مؤلفات أستاذ فن الكلمة الواقعي بلزاك وكذلك آراؤه وملاحظاته النقدية بخصوص مبادئ التمثيل الفني الواقعي للواقع على معرفة الأدب الفرنسي واكتشافه لذاته جمالياً. قال م. كليمان في مقالته «مسألة الواقعية لدى الواقعيين الفرنسيين» ما يلي: «تبدأ في نهاية الأربعينات مرحلة نقاشات حامية الوطيس حول الفن الواقعي، وتصاغ من خلالها نظرية أدبية جديدة.

وتُظهر روايات شانفليوري، فلوبير، وفيما بعد الأخوين غونكور قدرة الاتجاه الجديد على الحياة. في هذه السنوات تُدرس مؤلفات بلزاك كأعمال واقعية، وتكتسب أعمال ستندال شعبية واسعة ويعتبران معاً معلمي الكتاب الواقعيين».

بصرف النظر عن الاختلافات الفنية والفكرية التي كانت قائمة في أوساط الكتاب الواقعيين الفرنسيين، فقد وحّدهم نقد الرومانتيكية والاعتراف بضرورة «التصوير الدقيق والتام والصحيح للوسط الاجتماعي وللعصر الذي نعيش فيه» كما جاء في مجلة ديورانتيه «الواقعية» – منبر الاتجاه الأدبي الجديد. فيعلن فلوبير والأخوان غونكور مبدأ التحليل والتمثيل الموضوعي للحياة كأساس لمنهجهم الواقعي الجديد. ويعترف الشاب زولا أنه وقع «أسير انطباعات مشاعر الغبطة المرتبطة بالبحث عن الحقيقة» خلال كتابة روايته «تيريز راكان». ويدعو موباسان الكاتب للتفكير الجاد من أجل «إدراك المعنى العميق غير الظاهر للأحداث، والقدرة على فرز الحوادث الثانوية غير المهمة وغير المفيدة في إبرازه (أو إغنائه) وإلقاء الضوء على كل تلك الأحداث التي لا تلاحظها إلا عين المراقب البصيرة التي تحدد أساساً كل معنى الكتاب وقيمته الفنية». يطالب موباسان أن يمثل الأدب «تاريخ القلب والنفس والفكر في حالاتهم الطبيعية». وفي فرنسا بالذات أطلق للمرة الأولى مصطلح «الواقعية» الذي غدا فيما بعد مصطلحاً عالمياً وأخذ به الجميع.

* * *

- ٦ -

في تحديدنا لسمات الواقعية سعينا لدراسة قضاياها على أرضية تاريخية والنظر إلى سيرورة نشوئها وتكون منهجها الفني وقيامها كاتجاه أدبي كانعكاسٍ لتطور الواقع الموضوعي كما أدركه الفكر الاجتماعي والأدب ذاته.

منذ أواخر القرن السادس عشر وحتى مطلع التاسع عشر مرّ تطور الواقعية في الأدب العالمي والمعرفة الفنية للإنسان والمجتمع والتاريخ في صلاتهم وعلاقاتهم الواقعية بثلاث مراحل عكست ثلاثة عصور في تطور حياة شعوب أوروبا.

كتب فلاديمير إيليتش لينين عن ليف تولستوي «كمرآة للثورة الروسية» ما يلي: «... إذا كان أمامنا بالفعل فنان عظيم فلابد من أن يعكس في أعماله على الأقل بعض الجوانب الجوهرية للثورة». وإذا كان هذا صحيحاً بخصوص كاتب بعينه، فمن الطبيعي أن يصح هذا الأمر عندما يكون الحديث عن مراحل كبرى في تطور الأدب العالمي. وكان كل انعطاف في تطور الواقعية انعكاساً لانعطافات ثورية في مصائر الأمم الأوروبية الكبرى مثل النهضة، الثورة الإنكليزية في القرن الثامن عشر، الثورة البورجوازية الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر وما تلا ذلك من أحداث تاريخية.

كان تجاوز التصورات الغيبية ومفهوم المصير المكتوب في اللوح المحفوظ لكل كائن، والاعتراف بالمعنى الموضوعي لطبيعة الإنسان عنوان القطيعة الثورية مع القروسطية، تلك القطيعة التي اكتسبت في تاريخ البشرية تسمية معبرة ودقيقة – النهضة.

في الأدب انعكست الثورة البورجوازية الإنكليزية وعصر الانقلاب الصناعي واحتدام الصراع مع النظام القديم في فرنسا في القرن الثامن عشر في تعزيز الاهتمام بدور المجتمع، في كشف العلاقات السببية بين الوسط والإنسان وفي التصوير الأوسع للعوامل الموضوعية الفاعلة في المحيط الإنساني. وأعلن بلزاك مفتخراً بأن «الأدب الفرنسي كان السبّاق بين الآداب الأخرى في إعطاء نموذج الإنسان الاجتماعي في أكثر حالاته تجلياً». لا شك أنَّ فهم الوسط الاجتماعي وتأثيره على مصير الإنسان قد حمل لفترةٍ طويلة

طابعاً تنويرياً، لكن مع ذلك استوعب أدب القرن الثامن عشر فنياً تمثيل الوسط الاجتماعي والإنسان كنموذج اجتماعي.

كان اعتبار المبدأ التاريخي – القومي في المنهج الواقعي النجاح الثالث للواقعية ذا النتائج الهائلة والمثمرة الذي عكس أحداثاً تاريخية عاصفة في نهاية القرن الثامن عشر ومطلع التاسع عشر. في ذلك الوقت إذ «كانت ثمار التطور الروحي لأمم منفردة قد غدت في متناول الجميع. يصبح الانغلاق والانعزال القومي أقل إمكانية، ويتشكل من الآداب المحلية العديدة المختلفة أدبٌ عالمي واحد». في تشكل هذه «الوحدة» كان للكلاسيكية والرومانتيكية دورهما الإيجابي، لكن فن الواقعية لعب الدور الأكبر في السيرورة الأدبية العالمية.

مع تطور الرأسمالية في القرن التاسع عشر تبرز في الحياة اليومية بشكل أوضح التناقضات الاجتماعية، دور الانقسام الطبقي للمجتمع وتأثير المال على الواقع والأخلاق وعلى التطور الأخلاقي للإنسان في المجتمع البورجوازي. كانت لدى شكسبير حرية كبرى في تصوير الإنسان بالمقارنة مع الكاتب الواقعي في القرن التاسع عشر الراغب في أن يكون تصويره مقنعاً في نظر القارئ المفكر الواعي الأكثر حنكة في فهم قوانين الحياة من معاصري الكاتب الإنكليزي العظيم. ويجدر ألا ننسى بأن التطور الناجح لواقعية القرن التاسع عشر التاريخية – الاجتماعية لم يهيء له تطور الرأسمالية فقط، بل ومجمل تطور الفكر الاجتماعي. فقد قامت مقولات فلسفية عملاقة شمل تأثيرها مصائر كل البشرية والتاريخ العالمي. وتطورت العلوم بما في ذلك علم التاريخ البورجوازي والاقتصاد السياسي الكلاسيكي اللذان لم يدرس تأثيرهما على سبيل المثال على العقيدة الفكرية لبلزاك إلا بشكل محدود.

يقدم الاشتراكيون الطوباويون الكبار نقداً صائباً للنظام الرأسمالي. في عصر الرأسمالية، كما قال كارل ماركس في البيان الشيوعي، «يصل الناس في النهاية إلى ضرورة الالتفات بعيون صاحية إلى وَضعهم الحياتي وإلى علاقاتهم المتبادلة». فتتكشف أمام عين الكاتب الواقعي مجالات لم تكن واضحة سابقاً، مثل علاقات الفرد بالمجتمع، الإنسان والوسط، الوعي والواقع. ومن التصورات القروسطية الدينية حول الإنسان والحياة يقترب الأدب على مدى أربعة قرون من سيرورة الاستيعاب الفني العملي للعالم ومن تصوير جوهر الإنسان كمحصلة علاقات اجتماعية.

يتحدثون الآن كثيراً عن ضرورة الالتفات إلى تجربة التطور التاريخي لآداب الشرق لدى مناقشة قضايا الواقعية. وإنه لمطلب عادل. لكن الحقائق تدل على أنه، مع كل الخصائص التاريخية – القومية، فتطور بلدان في الشرق مثل الصين واليابان قد مرَّ بنفس المراحل الاجتماعية – الاقتصادية التي مر بها تطور أقطار أوروبا. تُشكل الاتجاهات العامة للواقعية، مع الأخذ بعين الاعتبار كل خصائصها القومية، قانوناً عاماً واحداً في كل من الشرق والغرب يحكمه تطور الرأسمالية.

لم يُكتب تاريخ الواقعية بعد في الأدب العالمي، وكتابته لن تكون ممكنة إلا على أساس دراسة سيرورة تطور الأدب العالمي بأكمله.

سار تطور الواقعية في آداب قومية مختلفة بشكل مختلف أيضاً. فيثير الفضول المسار الهادئ «نسبياً للأدب الانكليزي من ديكنز وحتى هاردي والذي لا يجوز إلا أن نربطه بالتطور الاجتماعي الأكثر استقراراً وتقليدية لانكلترا في العصر الفكتوري. أما التطور الضعيف للواقعية في الأدب الألماني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فيجدر أن يُربط بدوره بالتأثير السلبي للروح البروسية – اليونكرية الشوفينية على كل التطور الروحي للأمة الألمانية في ذلك الحين. ومن جهة ثانية شكل المسار العاصف

لتاريخ فرنسا في القرن التاسع عشر والخصائص الاجتماعية – التاريخية المعروفة لتطور روسيا في القرن الماضي خصوصية معينة لمسار تطور الواقعية وصراع المدارس والتيارات في داخلها في كل من الأدب الفرنسي والروسي.

يجدر أن نشير كذلك إلى الطابع اللامتوازن لسيرورة قيام وتطور الواقعية في الأدب العالمي، وهذا أمر لم يؤخذ بعين الاعتبار بشكل كاف في علم الأدب. تجلى التفاوت في تطور الواقعية في آداب شعوب أوروبا. ففي الأدبين الألماني والاسباني لم تتضج الواقعية إلا في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. وتأخَّر تطور الواقعية في آداب الشعوب السلافية الشرقية والغربية.

في الأدب الألماني، الذي لم تعط الواقعية خلال تطوره في النصف الثاني من القرن التاسع عشر أعمالاً هامة باستثناء بعض روايات تيودور فونتاني، يظهر في أواخر العصر هنريك وتوماس مان. وفي ايطاليا يظهر لويدجي بيرانديلو. ويطرح الأدب الأسباني بلاسكو إيبانس وبيرس هولدوس.

انعكس النهوض الديمقراطي العام في روسيا مع حلول ثورة ١٩٠٥ في أعمال سيرافيموفيتش، كوبرين، ليونيد أندرييف، فيريبسايف وغيرهم. فقد اشترك هؤلاء الكتاب في إصدار مجموعات بشكل دوري بعنوان «المعرفة» بإشراف مكسيم غوركي. كانت تجمعهم الميول الديمقراطية ومعارضة النظام الإقطاعي – الاستبدادي المطلق، التعاطف مع الجماهير الكادحة والاهتمام بالتحولات الحاصلة في المدينة والقرية. كما تابعوا التقاليد الواقعية في الأدب الروسي من خلال كفاحهم ضد الانحطاط Decadence.

تقوم الواقعية في آداب شعوب روسيا القيصرية: في الأوكرانية – في مؤلفات باناسا ميرني، إيفان فرانكو، كاتسوبينسكي؛ في روسيا البيضاء – في

أعمال باغوشيفيتش، كوبالا؛ وتطرح الواقعية كتاباً كباراً في الأدبين الارمني والجورجي فتظهر نخبة من الكتاب الواقعيين.

في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر يبرز في بولونيا كتاب مهمون: سينكيفيتش، أوجيتشكو، كانو بنيتسكايا، بروس، رايمونت. وفي تشيكوسلوفاكيا: يان نيرودا، إيراسِك. ومع مطلع القرن العشرين تزدهر الواقعية النقدية في الأدب البلغاري في أعمال إيفان فازوف ويلين بيلين. وتتطور الواقعية في الأدب الروماني في أعمال كاراجالي، سادوفيانو، وفي الأدب الهنغاري على يد جيغموند موريس، وفي الأدب الصربي على يد كوشيفيتش.

كان التفاوت في تطور الواقعية في آداب بلدان مختلفة مرتبطاً من الناحية الاجتماعية بالتطور المتفاوت للرأسمالية فيها وبخصوصية وضع الطبقات الكادحة ونضالها. فازدهار الواقعية في القرن التاسع عشر يقابله ازدهار الرأسمالية. والتطور المتأخر نسبياً للواقعية في آداب الشعوب الاسكندنافية والسلافية الجنوبية والغربية وفي الآداب التركية واليابانية والصينية يتفق وتأخر تطور الرأسمالية في هذه البلدان. يجدر أن نعترف بأن ثمة صلة قربى مباشرة بين تطور العلاقات البورجوازية – الرأسمالية وتطور الواقعية. في بلدان الرأسمالية المتطورة التي دخلت مرحلة الامبريالية برزت أزمة الديمقراطية البورجوازية وأيديولوجيتها بشكل واضح. أما في بلدان أوروبا، التي لم يحصل فيها نهوض رأسمالي بعد وفي اقتصادها وتركيبها الاجتماعي ما زالت القرية وطبقتا المجتمع الإقطاعي – الإقطاعيون والفلاحون – تلعبان دوراً هاماً، فقد استمر تأثير الأفكار البورجوازية – الديمقراطية على الحياة الروحية، وعلى تطور الأدب.

إن التفاوت في تطور الواقعية في آداب قومية مختلفة وكذلك الاختلاف في وتائره وقوة هذا التطور قد وجد انعكاسه في المستويات الفكرية والفنية

المختلفة لهذه الآداب في الفترة التاريخية ذاتها. ويضرب ن. كونراد مثلاً على ذلك المستوى غير الرفيع للواقعية في الأدب التركي والمستوى الفكري والفني الرفيع للواقعية النقدية في الأدب الأمريكي التي تطورت في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في أعمال ستيفن كرين، فرانك نوريس، جاك لندن، إبتن سينكلر وتيودور درايزر.

تتطور الواقعية في الأدب الياباني. وفي الأدب الهندي يتجه إلى الواقعية رابندرانات طاغور (قصص التسعينات، روايتا «رملة في العين» و«السقوط»).

وهكذا اتسعت مساحة الواقعية أكثر على خارطة الأدب العالمي مما دل على قوتها واستمرار تأثيرها الجمالي. بيد أن تطورها العام في الأدب العالمي لم يشكل خطاً بيانياً صاعداً على الدوام. فقد قصّرت الواقعية التنويرية في القرن الثامن عشر فنياً عن استيعاب الظواهر الجديدة للحياة إبان الثورة البورجوازية الفرنسية وتراجعت إلى حين أمام الرومانتيكية.

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يكتسب الأدب الروسي شهرة واعترافاً عالميين. فيهز العالمَ فنّ تولستوي ودوستويفسكي الذي ينفذ إلى أعماق الحياة والإنسان. وتحدث في ذلك الحين عن تأثير فن تولستوي عليهم وعلى جيل كامل من الكتاب كل من رومان رولان، موباسان، أناتول فرانس، برناردشو، غالسورسي، ويلز، طاغور، تيودور درايزر وكتابٌ آخرون. وبدا أن الواقعية قد ترسخت نهائياً كاتجاه رائد في تطور الأدب العالمي. لكن في نهاية القرن التاسع عشر تعتور أدبَ الأمم الأوروبية، التي سارت تحت راية الواقعية في مقدمة التطور الفني التقدمي للإنسانية، ملامح الانحطاط. تجلت هذه الملامح أولاً في بروز النزعة الطبيعية، وفيما بعد في التطور العاصف لاتجاهات لا واقعية جديدة اتخذت فيما بعد اسم الحداثة.

تطورت الواقعية النقدية على أرضية تطور التشكيلة الاجتماعية البورجوازية – الرأسمالية، وعندما حلَت الأزمة العامة للرأسمالية، التي دخلت مرحلتها الأخيرة – مرحلة الامبريالية –، حلَّ بالمجتمع البورجوازي خواء روحي نجم عنه أزمة في تطور الأدب العالمي على تخوم العصرين أثرت على مصير الواقعية.

وهكذا فوجود ملامح عامة للواقعية لا يعني وجود «تيار واحد» بخصوص تطورها كاتجاه أدبي. ففي الصراع الفكري للطبقات الاجتماعية المختلفة لم يُستخدم فن الواقعية وكذلك الرومانتيكية من قبل قوى التقدم فقط: فقد تمثلت في فن الواقعية أفكار وتطلعات رجعية. بيد أن خصائص العلاقة الجمالية لفن الواقعية بالواقع وعلم جمال الواقعية قد ساعد في أن يخدم الفن في المقام الأول وبشكل رئيسي قضية التقدم التاريخي وقضية النضال من أجل حرية وسعادة الإنسانية.

* * *

الفصل الثالث

الأسس الفلسفية والجمالية للواقعية

وخط تطورها

- ١ -

يأتي المذهب الفني للواقعية المستوعب نظرياً من قبل النقد التقدمي في أساس الواقعية النقدية كاتجاه أدبي خلاق.

ينسب بعض الباحثين مفهوم الواقعية قياساً إلى الأدب الواقعي في القرن التاسع عشر فقط. وهم محقون في ذلك إذا كانوا يفهمون من الواقعية ويقصدون بها اتجاه الواقعية النقدية فقط. لكن مذهب الواقعية، كما رأينا تشكل وتكامل في الواقع خلال عملية التطور الأدبي في القرون السابقة.

غدت الواقعية اتجاهاً عندما استوعبها الكتاب جمالياً كمنهج فني قائم في أساس أعمالهم، وأُدركَ المنهج نظرياً كجملة مبادئ من شأنها ضمان التصوير الشامل، الاجتماعي – التاريخي والموضوعي للحياة الواقعية.

ننسب إلى الاتجاه أيضاً، عدا المنهج، مضمون الأعمال الأدبية الخاصة به، السمات العامة والخاصة للمواضيع والأفكار والمعالجات والقضايا الفنية والأسلوبية وكذلك التيارات والمدارس الأدبية.

في تحليل الأدب يجب أن نسعى، من خلال التجارب الفردية المختلفة المتعددة الألوان، لاستخلاص ما هو عام، متكرر، سائد وثابت – أي ما يقدم أساساً لنسبة هذا العمل الإبداعي، إلى هذا الاتجاه الأدبي بالذات.

في علم الأدب عدد غير قليل من الأعمال مكرسة لمراحل معينة من تطور الواقعية، لتوضيح سمات كل واحدة من هذه المراحل، لكن الأساسي في هذه العملية الجارية، ما زال في الواقع غير موضح ومحدد. وبطبيعة الحال، فبدون إيضاح ما هو عام، تصبح بدون برهان، وغير مقنعة، الأحكام والآراء حول الشكل الملموس تاريخياً، حول نموذج الواقعية...

أعطي إنجلس معادلة الواقعية في الأدب بوجه عام. ثم ظهرت فيما بعد آراء تقول إن هذه المعادلة لا تشمل واقعية عصري النهضة والأنوار، بل هي ذات معنى تاريخي – محدد وتحدد سمات الواقعية النقدية حصراً. والآن ثمة تأكيدات كثيرة على أنها – أي معادلة إنجلس – لا تصح على الواقعية النقدية كلها، وبخصوص واقعية القرن العشرين يجدر رفض مبدأ الأمانة للتفاصيل التي كتب عنها في حينه. ولنفترض صحة ذلك، لكن المنطق حينئذ يلزمنا أن نعترف بأن الظاهرة المسماة بالواقعية في أدب الفترة الممتدة بين القرنين السادس عشر والثامن عشر ظاهرة أخرى غير واقعية القرن التاسع عشر – وبمعنى آخر ليست واقعية. وهكذا فبدون إيضاح العام في الواقعية لن نتمكن أبداً من فهم الخاص فيها.

ونحن ندرس مسألة العام في الواقعية، تقضي الضرورة بكل تأكيد أن نأخذ في الحسبان أنّ الفن الواقعي، خلال تطوره التاريخي، قد عبر عن أفكار وتطلعات اجتماعية وسياسية غاية في الاختلاف ومتناقضة غالباً بعضها مع بعض بشكل مباشر. فمعلوم أنّ ثمة اختلافات فكرية بينة وهائلة بين كل من بلزاك وستندال، دوستويفسكي وسالتيكوف شيدرين، تولستوي وغوركي، أي بين كتاب معاصرين في النصف الأول والثاني من القرن التاسع عشر، لكنهم جميعاً كتاب واقعيون، وبصرف النظر عن اختلافاتهم الفكرية، بينهم شيء عام مشترك يمكن ويجب أن نحدده.

ما هو العام في الواقعية النقدية كاتجاه رائد في الأدب العالمي في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وفيما عدا المنهج الفني هل يمكن التحدث عن خصائص وسمات ما عامة مشتركة تخص المضمون، الأفكار، الناحية الجمالية، التفكير الفني وغير ذلك؟ للوهلة الأولى يبدو من غير المجدي البحث عن هذا العام في الإبداعات الأدبية المتنوعة لجمهرة عظيمة من الكتاب الواقعيين من بلدان وقوميات مختلفة في القرن التاسع عشر عندما غدت الواقعية اتجاهاً أدبياً. لكن الأمر غير ذلك.

تكمن القوة العظيمة للواقعية في علاقاتها الدائمة والوثيقة بالواقع القائم. وإذا ما تتبعنا كل الخط التاريخي الذي سلكته فسينتصب أمامنا كعملية استيعاب وشمول متواترة الاتساع لظواهر الواقع ومعرفة جديدة، وجديدة، لمختلف نواحي حياة الإنسان والمجتمع والطبيعة.

جذب عصر النهضة الأدب صوب الحياة الواقعية، إلى الأرض «الآثمة». في أعمال رابليه، شكسبير، سرفانتس وغيرهم من كتاب النهضة الآخرين أظهرت الواقعية للمرة الأولى للإنسانية عظمة الإبداعات التي لا تقدر بثمن التي يقدمها فن الكلمة عندما تصبح أرضيته وأساسه الواقع وحقيقة الحياة. في عصر الكلاسيكية الارستقراطية ظلت الأجناس الأدبية الأساسية في كنف الآلهة وأبطال العالم القديم أو ذات علاقة بقمة المجتمع الإقطاعي، بينما وجدت الحياة اليومية العادية مكاناً لها في أدب التحقير الفكاهي Burlesque وروايات الشطار والكوميديا «المرتجلة». وهنا بالذات تجمعت وتراكمت عناصر الحياة الواقعية المعاشة التي أنزلت الأدب الكبير من الأبراج الإغريقية – الرومانية.

عندما بدأت الطبقة الثالثة تعلن عن نفسها بقوة في فرنسا وحدث في انكلترا انقلاب صناعي دخلت الأدب بعنف ومن باب عريض العلاقات الحياتية الواقعية والناس العاديون بشؤونهم وشجونهم، برغباتهم واهتماماتهم

المعيشية، وصار الوضع الحياتي – اليومي والمعيشي الخاص يشد الكتاب أكثر فأكثر. قال ديدرو في معرض دفاعه عن التصاق الفن بالواقع ما يلي: «هل تتصورون أي انطباع سيتركه المشهد المسرحي المفعم بحقيقة الواقع، الملابس والأحاديث الحقيقية الملائمة للمشهد المسرحي المعروض، الإحساس العادي بالأسى أو الهلع تعاطفاً مع قريب أو صديق يتعرض إلى خطر. ضياع الثروة والخوف على السمعة من جراء ذلك، الفقر وما يخلفه من أسى ويأس من الحياة... هذه الظواهر كلها ليست نادرة أبداً. أو تعتقدون أنها لن تهزكم كما يهزكم الموت الأسطوري لأحد الجبابرة الطغاة أو مشهد تقديم طفل كقربان على مذبح آلهة أثينا وروما؟...». وتبدأ المرحلة الثانية في رحلة الأدب من السماء إلى الأرض.

في هذا الطور حاولت الرومانتيكية أن تقطع الأدب عن الواقع آخذة به إلى العالم الآخر، إلى لجة اللامعقول، إلى غرائب أمريكا الشمالية والشرق والقفقاس. لكن تأثير «السماء» الرومانتيكية كان أقصر زمناً بكثير من سيادة الآلهة والأبطال الإغريق والرومان في عهد الكلاسيكية. في القرن التاسع عشر أخذ الواقع بتلابيب الأدب وجعل منه كاتم أسراره، شاعره، باحثه وناقده. وسَّعت الواقعية الاجتماعية – التاريخية، مجالها حتى المواضيع الحياتية العادية اليومية – الأمر الذي وضع شكسبير بداية له. وصارت الواقعية تكتسب بذلك، مع كل عصر جديد، قوى هائلة من جراء اقترابها من الحياة. وهي هنا، بالمقارنة مع الكلاسيكية والرومانتيكية، لم تقسم الواقع إلى «رفيع» و«وضيع»، فحيث الحياة ثمة الشعر بالنسبة لها. وعلى مدى التطور التاريخي كله كان الواقع مصدر إلهام الفن الواقعي ومادته، وهذه سمة عامة لمضمون الواقعية.

في حديثه عن ميزة الفن الإغريقي القديم بوجه عام يربط ماركس هذه الميزة بسمات فكر وعقيدة الإغريقيين القدماء، فيشير إلى أنه تكمن في

الفانتازيا الإغريقية وفي الفن الإغريقي بالتالي نظرة محددة إلى الطبيعة والعلاقات الاجتماعية: فقد شغلت إسخيل وسوفوكل وأريستوفان أفكار وطموحات مختلفة، لكن وحدة الفكر الميثولوجي قد أقامت وحدة في فن وشعر الإغريقيين. وهذا هو الحال بالنسبة للواقعية أيضاً.

من حيث الأرضية الفكرية العامة يعتبر الاعتراف بالواقع، كأمر موضوعي قائم بمعزل عنا ومتطور حسب قوانينه الخاصة، الأساس الفلسفي للواقعية. ليس المهم أن تتفق أعمال الكاتب الواقعي، بالمعنى الفلسفي، مع آراء بيكون أو لوك، مع مادية المنوّرين في القرن الثامن عشر، مع مثالية هيغل الموضوعية أو مادية فويرباخ، بل المهم أن تستند على الاعتراف بالوجود الموضوعي للعالم. فعلى أساس المثالية الذاتية لم تكن ثمة واقعية ولايمكن أن تكون.

يعترف الكاتب الواقعي أيضاً بإمكانية معرفة واستيعاب هذا الواقع الموضوعي. يمكن ويجب أن يكتشف العالم فنياً، وفي ذلك رأى الكاتب الواقعي أحد المهام العامة لفنه. وهكذا تكون بالطبع المثالية الذاتية، واللأدرية Agnosticism وما شابه ذلك منافية للواقع. وعندما انجذب تورغنيف إلى شوبنهور، وعندما أعلن زولا أننا نستطيع أن نصف كيف تحصل الحادثة، لكن ليس باستطاعتنا معرفة كنهها فقد ألحق ذلك ضرراً كبيراً بواقعيتيهما، تماماً كما تعثرت واقعية تولستوي في المرحلة الأخيرة من حياته الإبداعية من جراء المفاهيم «الصوفية الفلاحية». الواقعية كمنهج فني هي عكس الواقع من خلال العدسة الفكرية للفنان، لكن ليست كل عقيدة فكرية صالحة أو مؤهلة لخلق فنان واقعي، بل حصراً تلك العقيدة التي تجسد جملة آراء خاصة بالعالم والمجتمع والإنسان متفقة والمعرفة العقلانية المستندة على منجزات العلم.

لدى دراسة العلاقة والعلاقة المتبادلة بين الفلسفة بمختلف تياراتها والأدب نبذ علم الأدب السوفيتي، وهو محقٌ في ذلك طبعاً، المشابهة القياسية

الفجة المباشرة بين الواقعية والمادية، وبين اللاواقعية والمثالية التي لجأ إليها في حينه ب. ساكولين، لكن يتضح مما ورد ذكره أعلاه، الاتجاه المادي الراسخ للواقعية الذي هيأها لتقبل وفهم الماركسية. وعلى الناقد الماركسي أن يأخذ في اعتباره أية تيارات فلسفية ساعدت، وعلى العكس أيضاً أيها أعاقت، تطور الواقعية في الفن والأدب، وهل هي غير ذي شأن، بالنسبة للفنان الواقعي، أن يكون مادياً أو مثالياً في فكره العام. كتب ف. لينين إلى مكسيم غوركي يقول إنّ «الفنان يستطيع أن يأخذ لنفسه الكثير المفيد من كل فلسفة»، لكن لم يساو في ذلك أبداً بين المادية والمثالية، بل على العكس راح ينتقد غوركي بقسوة لسقطاته الفلسفية باتجاه المثالية الذاتية معتبراً ذلك بحق مصدر بعض العيوب والنواقص لديه في هذه الفترة كفنان.

من الشائع الاعتقاد أن الرومانتيكية بطبيعتها تتصف بالتفلسف والأفكار والتعميمات الفلسفية، أما الواقعية، كما يقال، فأكثر تجريبية، اتزاناً وبرمجة.. إلخ. وهذا طبعاً ضرب من التشوش والتخبط. فقد أشار دوبروليوبف بحق إلى المضمون والمعنى الفلسفيين الفنيين لكثير من أعمال شكسبير وبالدرجة الأولى تراجيدياته العظيمة. كذلك كانت واقعية الأنوار في القرن الثامن عشر مرتبطة أيضاً بشكل وثيق بأفكار التنوير ومشبعة بها، وعلى أساس تجربتها الفنية تشكل النوع الفلسفي. تحمل أشعار بوشكين أيضاً فلسفة تاريخية وأخلاقية عميقة، كما يسمون شعر ليرمنتوف وباراتينسكي وتوتشيف شعر الأفكار. ومن مؤلفات تورغنيف يمكننا تتبع مصير الأفكار الفلسفية في الفكر الاجتماعي الروسي. وما زال المضمون الفلسفي – الأخلاقي لأعمال دوستويفسكي وتولستوي يشغل الإنسانية حتى الآن. وبوجه عام يمكننا القول إنه بدون الاقتراب من الفكر الفلسفي وبدون الفهم الفلسفي للمشكلات ما كان ممكناً للفن الواقعي أن يعطي تلك الخلاصات الحياتية العميقة التي نجدها فيه، وعلى العكس فقد ألحق إعلان زولا أن التفلسف ليس من عمل الكاتب، بل

عمله كتابة بروتوكولات الحياة، ضرراً بواقعيته وكان أحد أسس الطبيعية Naturalism في الفن.

من بين النظريات الفلسفية العديدة في القرن التاسع عشر المؤثرة في تطور الواقعية لعبت أدواراً مهمة، بشكل خاص، مثالية هيغل الموضوعية، مادية فيورباخ الأنتروبولوجية ووضعية كانط – سبنسر. ثبت هيغل في وعي الكاتب الواقعي، وإن كان على أساس مثالي، فَهْمَ حياة الإنسان والمجتمع كعملية ديالكتيكية وموضوعية للتطور التاريخي للواقع ذاته وفهم المجتمع – الوطن مجالاً «للتداخل الشامل الكامل لتبعية الجميع بعضهم لبعض». رأى هيغل جوهر التقدم التاريخي في تطور مفهوم الحرية، وأشاعت فلسفته التاريخية التفاؤل والثقة في المستقبل التقدمي للإنسانية وفكرة حتمية انتصار كل ما هو عقلاني وإنساني. لكن الفلسفة الأنتروبولوجية نسفت المذهب المثالي، عندما أكدت على أنه لا يوجد شيء خارج الطبيعة والإنسان، وأن الكائنات العليا التي خلقتها فانتازيا الإنسان ليست سوى انعكاسات خيالية وهمية لجوهرنا نحن. وضعت موضوعة فيورباخ الفلسفية هذه الأساس النظري لما كان قد بدأ في عصر النهضة من نبذ أية صوفية Mysticism في الفن وأكدت استقلالية الإنسان وقوته الإبداعية. وجهت الفلسفة الأنتروبولوجية فكر الكاتب إلى جوهر الإنسان، إلى المسألة الهامة بالنسبة للواقعية، ألا وهي فعل انعكاس تأثير العالم المحيط في رأس الإنسان. أكدت على أهمية الأخلاق في العلاقات بين الناس وحق كل إنسان في السعادة والإيمان بأنه – أي الإنسان – كائن عاقل وطيب. لكن الوضعية Positivism، التي نظرت إلى الإنسان كنتاج لإرث فيزيولوجي ووسط محدِّدٍ، بشكلٍ جبري، لمصيره جاءت خطوة إلى الوراء، بعد ديالكتيك هيغل وفلسفة فيورباخ الإنسانية، ومنبعاً للاتجاهات الطبيعية في واقعية النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

أثّر التفسير المثالي والأنتروبولوجي الخيالي للإنسان وظواهر الحياة الاجتماعية – التاريخية سلباً على الواقعية في أحيان كثيرة وأضعفها، لأن ذلك قد تناقض من الناحية الفنية – العملية مع سمة الواقعية المتمثلة في النفاذ إلى لب العلاقات الواقعية لأشياء العالم الواقعي. فالجانب الجوهري في عقيدة الكاتب ذو الأهمية الهائلة بالنسبة لنهجه هو درجة فهمه، لما أسماه ماركس في معرض حديثه عن بلزاك، «العلاقات الواقعية» للناس في المجتمع وفي الحياة. لقد فهم تولستوي مثلاً، رغم كل تخبطه، بشكل فائق، أنّ مسألة الأرض تقع في أساس العلاقات الاجتماعية القائمة بين الفلاحين والإقطاعيين، وأنّ حياة فئة على حساب أخرى قد حفر الهوة بين «قمة» المجتمع و«قاعدته»، وانعكس فهم هذه النقطة بشكل مباشر على خصائص منهج تولستوي في تصوير الحياة وخصوصاً في روايته «البعث» على سبيل المثال. إنّ عمق فهم تولستوي للعلاقات الاجتماعية الخاصة بعصره، وخصوصاً علاقات الجماهير الشعبية والطبقات المسيطرة، يقرب واقعيته اللامهادنة من واقعية الديمقراطيين الثوريين، أما فيما يخص تصوير الواقعِ الفلاحي فقد فاقتها.

في كتابه «حول لغة الأدب الفني» انتقد الأكاديمي ف. فينوغرادوف الرأي الشائع القائل بأن القرابة الفكرية بين غريبايدوف وحركة الديسمبريين قد سمحت له بإبداع عمل واقعي هو كوميديا «مصيبة من العقل» وتساءل بشكل ساخر: «وريلييف لماذا لم تسمح له؟». معاصران متميزان بتقاربهما الفكري وسيرتهما النضالية – غريبايدوف (في «مصيبة من العقل») وريلييف – غدوا ككاتبين أحدهما واقعي والآخر رومانتيكي. يرى فينوغرادوف في هذا اللاتطابق برهاناً على أنه لا يجوز ربط الواقعية «بأيديولوجية الكاتب فقط». لكن المنهج الفني لكل من الكاتب الواقعي غريبايدوف والشاعر الرومانتيكي ريلييف لم يحدده كرههما المشترك للحكم الاستبدادي ولنظام القنانة بقدر ما

حدده وجود تصورات مختلفة متباينة حول «العلاقات الواقعية» للحياة لدى كل منهما. وفي تاريخ الأدب العالمي وفي تاريخ الواقعية على وجه التحديد يمكن أن تواجهنا غالباً حقيقة متناقضة: كاتب ثوري من حيث آراؤه وتطلعاته السياسية، لكنه أقل واقعية لا بل متخلف في منهجه كفنان عن كاتب محافظ فكرياً، لكن أكثر تعمقاً في فهم أسرار تطور الحياة والعلاقات الاجتماعية الواقعية. كان فكتور هوغو في الثلاثينات في مواقع فكرية أكثر تقدمية من بلزاك، لكن كان فهم الأخير للحياة وتصوراته لقوانين تطور الواقع ولما يكمن في أساس العلاقات الاجتماعية الواقعية لعصره – كان ولا قياس أكثر عمقاً وصحة من الأول. وانعكاس هذه الاختلافات على المنهج الفني جعل أحدهما واقعياً والآخر رومانتيكياً.

لكن مع ذلك فتاريخ الأدب يدلنا على أن أفكار الكاتب الواقعي، رغباته وحله لقضايا محددة لا تتفق دائماً وفهمه الصحيح للعلاقات الواقعية للناس في المجتمع. فتولستوي مثلاً كان على قناعة بضرورة استبدال عالم الملكية بمجتمع اشتراكي، لكن رؤيته لسبيل الإنسانية إلى المجتمع الجديد غير صحيح أبداً – الأمر الذي كان لابد أن ينعكس في تصويره الفني للحياة في رواية «البعث» ذاتها (الجزء الثالث). للوهلة الأولى يبدو هذا تناقضاً بين المذهب الفني والعقيدة الفكرية، لكن التناقض، في الحقيقة، قائم في صلب فكر تولستوي – بين المعرفة العميقة للعلاقات الواقعية للحياة وتلك الاستنتاجات الفكرية التي خلص إليها. وتواجهنا نفس الظاهرة مع بلزاك. لكن لا شك أن تناقض بعض جوانب وعناصر فكر الكاتب يجد انعكاساً له في السمات الفردية الخاصة بمنهجه الفني.

يدرك الكاتب الواقعي أن الحياة تسير وفق قوانين اجتماعية – تاريخية موضوعية وأن المثل الأعلى الجمالي يجب أن يستند على مسيرة الحياة ذاتها، وقد قاد الفهم العميق لهذه الحقيقة بوشكين من الرومانتيكية إلى الواقعية.

جذور المثل العليا للكاتب الواقعي كامنة في الواقع ذاته، ليست اختلاقاً ولا لعبة فانتازيا. ومع ذلك فلن يضمن أي مثل أعلى، مهما كان تقدمياً، تجسيد «الحقيقة الكاملة للحياة» في الفن إذا كان الكاتب، بمنهجه الفني والعلاقة الجمالية لفنه بالواقع، غير واقعي. فالواقعية من جهتها ذات صلة بالمضمون الاجتماعي للمثل الأعلى للكاتب.

كيف غدا دوستويفسكي وتولستوي، المشبع مثلهما الاجتماعي الأعلى بالأفكار الدينية الرجعية، كاتبين واقعيين؟. إن الجانب الرجعي – الطوباوي لمثلهما الاجتماعي قد ألحق دونما شك ضرراً بالغاً بواقعيتهما. ويشهد على ذلك خاتمة «الجريمة والعقاب»، «الشياطين» وبعض الأحاديث الهامة وشخصيات بعض الثوريين في رواية «البعث». لكن يجدر ألا ننسى أن المضمون الاجتماعي لمثلهما لم يتكون من اليوتوبيا الدينية الرجعية فحسب، بل ومن الرفض الحازم لكثير من ظواهر الواقع المعاصر لهما وتطلعهما لتجاوزه. الوجه الأول لمثلهما في الحقيقة ليس وهمياً فحسب بل ورجعياً أيضاً. الوجه الثاني – رفض عالم الجشع واضطهاد الإنسان للإنسان، السعي لتحسين الحياة باسم سعادة ووحدة البشر – لم يكن وهماً قط، بل ذا جذور في قلب الواقع ويجسد ميولاً وتطلعات ذات انتشار واسع في الأوساط الشعبية ولدى الإنسانية عموماً. وهذا ما مدّ واقعيتيهما بقوة هائلة.

يجب أن نضع في اعتبارنا أيضاً أنه، وإن كانت مُثُلُ الرومانتيكيين والواقعيين ذوي الصلة بالاشتراكية الطوباوية ذات طابع خيالي بالنسبة لعصرهم، لكنهم استندوا بالمعنى التاريخي – العالمي على سير الحياة ذاتها. فمثل شيللي الأعلى، الذي أساسه أن «العصر الذهبي» في حياة الإنسانية في الأمام وأنه سيكون عصر الاشتراكية، رغم كونه خيالياً من وجهة نظر كتاب النصف الأول من القرن التاسع عشر كبلزاك مثلاً، لكنه كان مثلاً واقعياً قابلاً للتحقق من وجهة نظر المنحى العام لتاريخ الإنسانية. ومن الضروري دائماً

تذكر هذه الحالات لدى التفريق بين الواقعية والرومانتيكية التقدمية، بين الوجهين الرجعي والتقدمي لأفكار بعض الواقعيين العظام. وإلا فيمكن أن نصير كمن يدافع عن «المَثَل الواقعي» ولا يريد الاعتراف بأي شيء عدا ما يقع أمام عيني الكاتب، ويضع هذا المثل أرفع من الطموح الرومانتيكي في مستقبل مشرق لأنه متحقق في الواقع فقط. وهذا يعني في النهاية سقوطنا في لجة الفهم البورجوازي – الوضعي للواقعية.

في جداله المشهور مع هرزن كان تورغنيف محقاً في تقييمه لدور المشاعة في القرية الروسية في فترة إلغاء نظلم القنانة، وكان على حق أيضاً في أخذه على الشعبويين الثوريين آمالهم الساذجة بصدد التعاون الجماعي المتبادل والميول الاشتراكية للطبقة الفلاحية في ذلك الزمن. وقد أعطاه ذلك إمكانية تصوير دراما الحركة الشعبوية بكثير من الصدق والصحة: كان كاتباً واقعياً بعيداً عن المثل العليا الخيالية. لكن أخطأ تشيرنشيفسكي، هرزن والشعبيون في السبعينات عندما علقوا الآمال على المشاعة الفلاحية وعلى استعداد الفلاحين للثورة باسم انتصار الاشتراكية. لكن خطأهم كان وليد حماسهم المتأجج للاشتراكية واعتقادهم المستند على الواقع في أن الجماهير الشعبية تريد نظاماً اجتماعياً عادلاً ولا يمكن أن يكون إلا اشتراكياً. «فما ليس صحيحاً بالمعنى الاقتصادي الشكلي يمكن أن يكون صحيحاً بالمعنى التاريخي – العالمي». وفي زماننا أكد التاريخ صحة الآمال وحقق طموحات ورغبات الناس التقدميين في ستينات وسبعينات القرن الماضي. أما وجهات نظر تورغنيف الأحادية الجانب فأبعدته عما يُعدّ مأثرة هرزن وتشيرنشيفسكي التاريخية العظيمة – عن الإيمان بالقوى الثورية للشعب وعن تلمس الطريق إلى الاشتراكية. انتقد سالتيكوف – شيدرين في الستينات أيضاً مشاريع الاشتراكية الطوباوية معتبراً أنه من غير الممكن أو الجائز «حشر» الإنسانية في أية أشكال جديدة للحياة لم تقدها الحياة نفسها إليها. لكن انتقاده الجوانب

الضعيفة للاشتراكية الطوباوية لم تؤد به لا إلى عدم الإيمان بالمثل الاشتراكي عموماً، ولا إلى تقييم ناقص للدور التاريخي للجماهير الشعبية في التطور التقدمي للمجتمع، بالعكس قوى إيمان تشيرنشيفسكي وشيدرين بالمثل الاشتراكي نقدهما وتعريتهما لمجتمع الملكية – أي دعم واقعيتهما. أما الارتياب الليبرالي المتحذلق لتورغنيف فأضعف، بصرف النظر عن مشروعية نقده، من قوة واقعيته. وبدا ذلك جلياً في روايته «دخان» وغيرها..

وبلزاك كذلك، لا شك أنه محلل ومؤرخ عظيم للمجتمع البورجوازي في عصره، وكان على حق بقدر كبير في نقده لأفكار الاشتراكيين الطوباويين. لكنه بقي في المحصلة دونهم في تحديد الآفاق التاريخية الكبرى لتطور المجتمع التي قادت بالتالي إلى انتصار الاشتراكية.

* * *

- ٢ -

قال غوركي: «الواقعية هي التصوير الموضوعي للواقع».

حاول علم الأدب البورجوازي، من خلال فهمه الخاص لمقولة الموضوعية، أن يمجد ويعظم موضوعية شكسبير ليعلن وانطلاقاً منها سمو الفن على الواقع. وحصل الشيء نفسه بالنسبة لبعض أعمال غوته، إذ عولجت كشيء ما، بعيد عن أمور الحياة الواقعية. علماً أن موضوعية شكسبير لا تتسم مطلقاً باللامبالاة إزاء ما يحدث في العالم، إذ تجلت شخصية هذا الكاتب الواقعي العظيم من خلال نَفَس التعاطف والمشاركة الوجدانية الحميمية التي يصور بها تراجيديا لير أو المصير المحزن لروميو وجولييت.

«الموضوعية لا تعني أبداً اللامبالاة، فاللامبالاة تقتل الشعر، أما شكسبير فشاعر عظيم، لكنه لا يضحي بالواقع من أجل آراء حبيبة إلى نفسه، بيد أن نظرته الحزينة إلى الحياة أحياناً تؤكد أنه قد دفع ثمن صدق تصويره غالياً»(*).

في عصر الرومانتيكية أصبح الفن تجسيداً للعالم الداخلي لشخصية الفنان ذاته، وتميزت الرومانتيكية كمنهجٍ فني بالموضوعية المحوّرة، إذ لم يفصل الرومانتيكيون بين شخصية المؤلف وعمله معتبرين ذلك خطوة إلى الأمام بالمقارنة مع الكلاسيكية. وهذا صحيح، فقد كان هذا نقلة إلى الأمام في تطور الفن. لكن، من أجل أن تتطور الواقعية، كان يجب أن يستقل الفنان عن بطله وينظر إليه كنتاج واقع موضوعي. ولقد كان لحرية الإرادة هذه التي أحب الرومانتيكيون التحدث عنها، معارضين بها المعايير والقواعد العقلانية الدقيقة للكلاسيكية، أن تخضع من جديد، لكن لا للقواعد إنما لقوانين تطور الواقع ذاته.

طرح بوشكين بعمق وبشكل صحيح مبدأ الموضوعية في تصوير الحياة وعنى بالنسبة له عدم تدخل شخصية المؤلف فيما يصوره بأي شكل من الأشكال. يجدر أن نتذكر أنه حاول في قصيدته «أسير القفقاس»، حسب اعترافه، أن يصور موضوعياً ذاته في شخصية الأسير. ولاحقاً يقيم الشاعر هذا السبيل في تصوير الواقع واصفاً إياه بالبايرونية. تجاوز بوشكين الذاتية الرومانتيكية، مع معرفته بميول ورغبات قراء ذلك الزمن الذين اعتادوا على المطابقة بين شخصية المؤلف وشخصية بطل العمل الأدبي، وكان في «إيفغيني أنيجن» على الدوام «مسروراً إذ يشير إلى الاختلاف» بينه وبين أنيجن «الزميل الطيب» فقط للشاعر. يضع بوشكين نفسه خارج إطار الأحداث الجارية في الرواية مع الاحتفاظ لنفسه بدور المعلق، لكن بشكل

(*) بيلينسكي. الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، ص ١٠٠ (باللغة الروسية).

موضوعي صارم لا يخل بمنطق الحدث أو الموضوع. بدأت النفحة الغنائية في الفن مع الرومانتيكية، لكن الشكل الذي غدت تتجلى به أصبح آخر، ووجدت ذات الفنان في الواقعية أشكالاً موضوعية تجسدها.

أورد تورغنيف تفريقاً مثيراً للفضول بين نموذجين من الأدباء من وجهة نظر مبدأ الموضوعية. كتب بهذا الصدد ما يلي: «إذا كنت تفضل دراسة شكل إنساني، أو حياة أخرى أكثر من بسط مشاعرك وأفكارك الذاتية، وإذا كان يسرك أن تنقل الشكل الخارجي لإنسان ما أو لشيء عادي بدقة وأمانة أكثر من الإعراب عن جمال وحرارة عما تحسه لدى رؤية هذا الشيء أو هذا الإنسان، فذلك يعني أنك كاتب موضوعي ويمكنك الشروع بكتابة قصة أو رواية». تورغنيف نفسه كان كاتباً من هذا الطراز رغم شهرته ومجده ككاتب غنائي. يقول في معرض وصفه سمات العملية الإبداعية ذاتها عنده ما يلي: «عندما تثير اهتمامي شخصية معينة تمتلك عقلي، تلاحقني في النهار والليل، لا تدعني أذوق طعم الراحة ما لم أتخلص منها. فعندما أقرأ يهمس في أذني بآرائه حول ما أقرؤه وعندما أذهب إلى النزهة يعطي أحكامه حول كل ما سمعت ورأيت، وفي النهاية لا يبقى علي إلا أن أستسلم فأجلس وأكتب سيرته. أسأل نفسي من كان أبوه، من كانت أمه وأي أناس هم. من هم كأسرة، ما هي عاداتهم... إلخ. أنتقل بعد ذلك إلى تاريخ تربية بطلي. إلى شكله الخارجي، إلى المكان الذي قضى فيه سنواته التي كونت شخصيته. وأحياناً أذهب أبعد من ذلك، كما حصل لي، على سبيل المثال، مع بازاروف. لقد استولى علي لدرجة أني أخذت أسجل مذكراته اليومية التي أعرب فيها عن آرائه إزاء أهم القضايا الجارية».

تكمن الموضوعية في مطابقة التصوير للموضوع المصور مفهوماً بشكل صحيح في وحدة وجهيه الخارجي والداخلي، الظاهرة وجوهرها. رأى بيلينسكي موضوعية الفنان في قدرته على أن «يفهم المواضيع كما هي

بمعزل عن شخصيته، أن يعيش فيها ويحيا حياتها». تكمن الموضوعية كذلك في المراعاة المنطقية لمبدأ الحتمية السببية لدى تصوير أفعال شخوص العمل الأدبي، معاناتهم، أمزجتهم وعلاقاتهم مع بعض وفي تعليلية كل عنصر أو أمر بما يتناسب والموقف أو الحالة المعنية. في معرض حديثه عن رواية ليرمنتوف «بطل من هذا الزمان» يشير بيلينسكي إلى أن كل شيء يجري فيها نابع من شخصيات أبطالها وفق قوانين الضرورة الصارمة وليس وفق إرادة المؤلف التعسفية. كذلك فهم زولا «أفعال كل بطل كتطور منطقي لشخصيته».

وهكذا تكون موضوعية التصوير الشرط الضروري للواقعية في الفن. لكن مع ذلك فلولا الذاتية الخلاقة لما كان للفن الواقعي مثل هذا التأثير. ونحن هنا نؤكد مع بيلينسكي أننا لا نعني «تلك الذاتية التي تحرف وتشوه بأحاديتها ومحدوديتها الواقع الموضوعي للمواضيع التي يصورها الفنان، بل تلك الذاتية العميقة، الشاملة والإنسانية التي تكشف في الفنان عن إنسان ذي قلب كبير ونفس حية معطاءة، ذاتية لا تسمح له (أي الفنان) أن يكون لا مبالياً وبعيداً عن العالم الذي يرسمه، بل تدعه يضفي من روحه على ظواهر العالم الخارجي فيبعث فيها الحياة».

في إبداع العالم الذي يخلقه الكاتب لا تنفرد معرفته وتصوراته عن العالم فقط في تكوين أساس منهجه الفني، بل يشارك بذلك هدفه الذي يتجلى في المعنى الفكري للعمل الأدبي وفي مركّب الأفكار والمشاعر الذي يولده الواقع في الكاتب. ومن هذا المنطلق ليس مشروعاً أن نرى في الواقعية مجرد فن يجسد الواقع وفي الرومانتيكية الفن الذي يعيد خلق الواقع، بل يجدر أن نتحدث عن الأهمية المتميزة لهذه النقطة أو تلك في إبداع كاتب معين، أما إعادة تكوين العالم فنياً في شكل خلقه الجديد فتتسم به الواقعية أيضاً.

ليس الكاتب مصوراً فوتوغرافياً بل مبدعاً. إنه يعيد إنتاج ظواهر الحياة بأهداف اجتماعية وفنية جديدة محددة. لكن في أية علاقات تدخل العملية الموضوعية للحياة والإدارة الإبداعية للكاتب في ظل الواقعية؟.

تصور مكسيم غوركي العلاقة القائمة بين مبدأ الموضوعية وإرادة المؤلف في عملية التصوير الواقعي للشخصية على النحو التالي: «أرى أنه لا يجوز أبداً أن نلقن أشخاص العمل الفني الكبير كيف يجب أن يتصرفوا، فلكل منهم إرادته. يلتقطهم المؤلف من الواقع كما هم «كسلعة نصف مصنعة»، بعد ذلك يشذّبها ويجلخها على ضوء معارفه وتجربته الشخصية مكملاً الأفعال والأحاديث التي لم يكملوها، لكن التي كان مفروضاً أن يكملوها نظراً للمعطيات «الطبيعية» و«المكتسبة» التي يتميزون بها. وهنا يتجلى الإبداع الفني الذي سيكون تاماً، بهذا القدر أو ذاك، عندما يكمل المؤلف أحاديث وأفعال أبطاله بما يتفق وسماتهم الأساسية. بالنسبة للروائي دوستويفسكي نرى أنّ كل أبطاله تقريباً مرسومون حتى النهاية وخصوصاً ايفان ودميتري كارامازوف، الأمير ميشكين، ستافروغين، غروسينكا – فهم بحق نماذج. لكن راسكولنيكوف في «الجريمة والعقاب» يشذ عن ذلك فقد فتل المؤلف رأسه بشكل غير مشروع وبدون تسويغ كاف عندما أخضعه للفكرة المسيحية القائلة بتطهير النفس وإنقاذها من خلال العذاب والألم».

يحل غوركي هنا مسألة هامة بالنسبة للواقعية هي مسألة الحقيقة الواقعية وتصورات الكاتب. العنصر الأول المحدد في هذه المسألة هو الواقع المصور، وبالأخص سمات وخصائص الإنسان النموذج الأصلي Prototype، أما العنصر الذي يأتي في الدرجة الثانية فهو إرادة المؤلف. لكن دور هذه الأخيرة عظيم لأن على الكاتب هنا أن يختار ويجمع ويكمل وينسق.. الخ، وهذا العمل بحد ذاته يشكل مهمة فائقة الصعوبة والتعقيد. وفي عملية اختيار وتوزيع أشخاص العمل الأدبي، في تطوير الموضوع وفي الصراعات وحلها، يلعب دوراً محدداً ومهماً، إلى جانب تصورات الكاتب عن الواقع، أفكاره أيضاً مفهومةً كرغبة وتوق من قبله لأن يرى الحياة هكذا مطابقة لمثله الاجتماعي – الجمالي الأعلى.

وهذه النقطة بالذات – أي رغبات الكاتب – هي التي تحدد طابع إضاءته للواقع المصور تأييداً، نقداً، هجاء أو تعاطفاً وجدانياً.

كل ذلك يؤلف في المحصلة الجانب الذاتي للمنهج الفني. ويمكن أن يتناقض ذلك مع الجانب الموضوعي، أي أن تدخل رغبات الكاتب الفكرية في تناقض مع تصوراته عن الواقع. الصدق الفني للعمل هو محصلة العلاقة المتبادلة القائمة بين جانبي المنهج الفني المذكورين، وكما نوهنا آنفاً لم تتطابق المواقع والمرامي الفكرية للكاتب دائماً مع تصوراته عن الواقع. وانعكس هذا التناقض، الحاصل في صلب فكر الكاتب، على طابع المنهج، أي على سمات الواقعية لدى الكاتب المذكور.

في رواية «البعث» قدم تولستوي لوحة دراماتيكية صادقة للحياة الروسية مازجاً في فنه «ديالكتيك النفس» بالتحليل الاجتماعي – النقدي العميق للمجتمع الروسي في مرحلة ما قبل الثورة، لكن هذا الكاتب «الواقعي الواعي جداً» ينحرف مع ذلك مبدأ موضوعية التصوير لصالح الفكر الرجعي الطوباوي. بنتيجة ذلك تفقد صورة البطل نيخلودوف الرائعة ملامحها الواقعية في نهاية الرواية، وهذا ما حصل أيضاً لراسكولنيكوف في خاتمة «الجريمة والعقاب»، وبدت نماذج الثوريين، الذين لم يفهمهم تولستوي، أضعف فنياً كذلك من النماذج الأخرى الواقعية الحية في روايته. وهكذا تُضعف الأفكار الخاطئة من قوة الواقعية حتى لدى أعظم ممثليها.

تتعلق صحة الاختيار وصدق الخيال الفني بمعرفة الكاتب للحياة، بفهمه للعلاقات الواقعية في المجتمع، وكذلك بمدى توافق خطه الفكري مع المسيرة الموضوعية للتاريخ – مع اتجاهات التطور الاجتماعي، ومع جوهر الأشياء.

لكن هل موضوعية التصوير ممكنة لدى أولئك الكتاب الواقعيين الذين تتعارض مثلهم الاجتماعية ورغباتهم في شيء ما مع السير التاريخي للأشياء، مع التطور التقدمي للواقع الموضوعي ذاته بصرف النظر عن وعيهم لوجود

هذا التناقض أو عدمه؟ تجيب على هذا السؤال كلمات تورغنيف التالية: «يشكل التعبير القوي والدقيق عن واقع الحياة سعادة رفيعة للأديب، حتى وإن لم تكن هذه الحقيقة متفقة وعواطفه الخاصة». ونذكّر كذلك بانتصار الواقعية، الذي أشار إليه إنجلس على الأوهام في أعمال بلزاك. كتب إنجلس مع معرض حديثه عن تعاطف بلزاك مع الارستقراطية الفرنسية القديمة ما يلي: «ومع ذلك لم يكن هجاؤه أكثر حدة وسخريته أكثر مرارة إلا عندما يتعرض لأولئك الرجال والنساء ممثلي طبقة النبلاء الذين كان يتعاطف معهم. وإنّ الناس الوحيدين الذين تكلم عنهم دائماً بإعجاب ظاهر هم خصومه البينون – الجمهوريون مثل أبطال دير سان ماري – الناس الذين كانوا فعلاً في ذلك الزمن (١٨٣٠-١٨٣٦) ممثلي الجماهير الشعبية. ولأن بلزاك كان مضطراً للوقوف ضد عواطفه الطبقية الخاصة وأوهامه السياسية، لأنه رأى حتمية سقوط أرستقراطييه المحبوبين ووصفهم كأناس لا يستحقون أكثر من هذا المصير، ولأنه رأى أناس المستقبل الحقيقيين ثمة وحيثما فقط يمكن العثور عليهم، لذا أرى في كل ما سلف أحد الانتصارات العظيمة للواقعية وإحدى السمات العظيمة لكاتب الاهجوة Satire بلزاك».

الذاتية شيء آخر غير الذاتوية. الذاتية في الفن هي الحماس الداخلي، الإخلاص الكامل للفكرة والاهتمام الحار من قبل الفنان في الفن لا كوسيلة لإظهار الشخصية والموهبة فقط، بل بالدرجة الأولى كوسيلة للتأثير على الحياة. اعتبر إنجلس الهدفية، السمة الإيجابية التي تستحق التقدير لدى أريستوفان الإغريقي ودانتي العصر الوسيط وفي روايات الكتاب الروس الواقعيين في القرن التاسع عشر. تتجلى ذاتية الفنان، إلى هذه الدرجة أو تلك، من القوة في كل عمل فني أصيل. وفي الواقعية تتجلى الذاتية في الشكل الموضوعي للتصوير الصادق الأمين للحياة.

شبه فلوبير الفنان بالإله الذي يجب أن يكون في خلقه القوي القادر غير المرئي الذي يجب أن نحسه في كل شيء ولا نراه.

أشار ليف تولستوي كذلك إلى أن شخصية الفنان لا يجب أن تعرب عن نفسها بشكل مباشر من خلال صور وحركة العمل الفني، لكن، وإنما، أن تحس بها دائماً في كل شيء. أفضل الأعمال تلك «التي نشعر وكأن المؤلف يسعى فيها لإخفاء رأيه الشخصي، لكنه مع ذلك يبقى باستمرار مخلصاً له حيثما لاح». ورأى إنجلس أيضاً أنّ «الهدف يجب أن ينبع تلقائياً من الجو العام للعمل وحركته ولا يجدر أن نشير إليه ونؤكده».

كذلك فالموضوعية لا تعني اللامبالاة أو الحيادية، لكن فلوبير أوصل مبدأ الفصل بين الفنان وأعماله إلى التأكيد بأنّ حب الكاتب لأي شيء، لأية ظاهرة يعوق أو يحد من تصويرها بشكل موضوعي. لكن تولستوي ينبذ بحزم مثل هذا الفهم للموضوعية. فقد قال إنّ حب «الفكرة الشعبية» أثناء كتابة «الحرب والسلم» و«الفكرة العائلية» أثناء كتابة «آنا كارنينا» كان عنصر إلهام له. أما فلوبير فأبعد بتعمد وإصرار «الأنا» من مؤلفاته ليبرهن بإقناع إمكانية الحل المطلق لهذه المسألة. لكن معلوم «أيضاً أنّ تسابق بعض الكتاب الفرنسيين الطبيعيين من أجل الدقة المحايدة في التصوير قد انقلب إلى ذاتوية متعددة الألوان بحسب التيارات المختلفة للفن البورجوازي».

نواجه في العديد من مؤلفات الواقعية الكلاسيكية تدخلاً مباشراً من قبل المؤلف في شكل تأملات، تداعيات خواطر، مواعظ فلسفية أخلاقية، مناجاة، استرسالات وجدانية. وتكفي الإشارة إلى المطالع الاستهلالية Ouverture لفصول روايات فيلدينغ، وإلى الاسترسالات الوجدانية عند بوشكين وغوغول وإلى تأملات تولستوي في «الحرب والسلم». كل هذه الأشكال المباشرة لبروز شخصية المؤلف لا تخرق موضوعية التصوير إذا وجدت التبرير واقتضتها الضرورة فنياً.

يتطرق بوشكين في استرسالاته الوجدانية إلى مسائل عديدة متنوعة، لكنها ذات ارتباط وثيق بالقضايا الفكرية المطروحة، أي أنها لا تُحشر في سير العمل كجسم غريب لا حاجة إليه، بل على العكس توضح وتلقي الضوء على جوانب كثيرة. الشيء نفسه نلاحظه لدى تولستوي أيضاً، فتأملاته مرتبطة دائماً وفي كل موضع بأحداث كبيرة مهمة في مضمونها التاريخي – فإما أن تستهل منعطفاً في حركة العمل فاتحة مرحلة جديدة في حياة أشخاص الرواية، أو تكون خاتمة لمشهد ضخم في مغزاه. وهكذا فقبل أن يعرض تولستوي مشهد انتقال قوات نابليون عبر تيمان، يسرد تأملاته بخصوص أسباب حرب عام ١٨١٢، ويختتم مشاهد معركة بورودينو كذلك بتأملات أريد بها إعطاء القارئ فرصة لالتقاط الأنفاس بعد لوحة المعارك الرهيبة ولتمثل معاني وعِبَر الأحداث الجارية. تعتبر ضرورية من الناحية الفنية أيضاً الإيضاحات التي أوردها الكاتب والمتعلقة بمواقع الطرفين المتحاربين قبل بدء المعركة، كما تلعب دوراً هاماً وضرورياً كذلك تأملاته التي تسبق حادثة موت الأمير أندريه التي ما كان يمكن إلا أن تهز القارئ. وفي كل ذلك كان تولستوي بعيداً عن الذاتوية الرومانتيكية – كان موضوعياً كبوشكين.

مع ذلك نحس في كل مكان العناية والاهتمام الكبير من جانب المؤلف بكل ما يجري – نحس بذاتيته الخلاقة. وقد اعتبر كلاسيكو الواقعية هذه التدخلات من جانب المؤلف حقاً مشروعاً له.

بشكل خاص ومتميز تقف مسألة الموضوعي والذاتي في التصوير الفني للماضي – في الجنس التاريخي. يجب أن تبقى نظرة الكاتب الواقعي للماضي غير حماسية والتصوير ذاته موضوعياً. فالفنان الأصيل «لا يضحي بالواقع من أجل أفكاره المحبوبة»(*)، وهذا الطلب لا يخص الأعمال التي تتعرّض لعصرنا الراهن فقط، بل للماضي التاريخي أيضاً. لكن إلى أي حدّ

(*) بيلينسكي. الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، ص ١١ (باللغة الروسية).

يمكن للكاتب الواقعي أن يكون موضوعياً إذا كان موضوع تصويره عصراً تاريخياً تفصله عنه مئات السنين؟ هذه المسألة حلها هيغل في كتابه «علم الجمال» عندما طرح السؤال التالي: «هل يجب أن ينسى الفنان عصره ويهتم فقط بنقل واقع الماضي، بحيث يصير انعكاساً أميناً لهذا الماضي، أم أنه يمتلك الحق، لا بل هو ملزم بأن يأخذ في اعتباره شعبه وعصره فقط وأن يعالج موضوعه على ضوء السمات الخاصة بعصره؟». وفي مكان آخر يتابع هيغل حديثه: «يمكن أن نعبر عن هذه المطالب المتناقضة على النحو التالي: هل يجب أن تعالج المادة بشكل موضوعي طبقاً للمضمون وللعصر الذي نأخذها منه أم تجدر معالجتها بشكل ذاتي – أي أقلمتها ككل مع ثقافة وعادات وجو العصر الذي يعيشه الفنان». لا يجوز حسب رأي هيغل أن ننزلق إلى أي من هذين الحدين. «فالطريقة الذاتية الصرفة في التصوير تصل بتطرفها وأحاديتها إلى حد تنسف فيه الصورة الموضوعية للماضي تماماً وتضع مكانه سمات العصر الذي يعيشه الفنان». كان هذا السبيل في التصوير يخص الرومانتيكية كما أشرنا إلى ذلك سابقاً. لكن هيغل ينتقد التطرف الآخر أيضاً عندما «لا تأخذ الموضوعية في تصوير الماضي بعين الاعتبار المضمون ومغزاه الجوهري، الثقافة المعاصرة والمضمون الهام للآراء والقيم والمشاعر السائدة في أيامنا». فهذا النمط من الموضوعية الذي يفضي إلى أمانة شكلية مرادف للذاتوية التي أدت إلى تطور الطبيعية Naturalism في الرواية التاريخية الأوروبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

يرى هيغل الحل الصحيح للمسألة على الشكل التالي: «.... فالأمانة التاريخية الصرفة في تصوير الناحية الخارجية للصبغة المحلية، للأعراف والعادات والمؤسسات يجب أن تلعب دوراً تابعاً في العمل». أما المهمة الرئيسية فتتلخص «بإعطاء المضمون الحقيقي الأصيل المستجيب لمتطلبات الثقافة المعاصرة». ويعلل هيغل هذا المطلب على الشكل التالي «لا نهتم بالماضي لأنه قام في وقت من الأوقات، والمضمون التاريخي لا يخصنا إلا

بقدر ما نرى ونفهم الحاضر كنتيجة لتلك الحوادث التي تشكل شخصيات ووقائع العمل الفني حلقة أساسية في سلسلتها». ربط الماضي، الذي يصوره العمل، بالحاضر مطلب ضروري في الجنس التاريخي وغير متعارض مع مبدأ الموضوعية، «لأنّ الفن لم يوجد من أجل دائرة صغيرة مغلقة من الناس، من أجل نخبة مثقفة، بل من أجل مجموع الشعب بوجه عام.» إنّ الشعور الوطني العميق والأصيل يهب الكاتب علاقة قلبية صميمة بالماضي تجعله معاصراً لأجيالٍ غابرة ولأناس مضوا ويساعده للانتقال إلى الماضي البعيد. لكن هذا الشعور الوطني الذي يشكل النفحة الذاتية للعمل يجب ألاّ تنجم عنه حداثة ذات طابع ذاتوي وتحريف مباشر للأحداث ولصورة الماضي.

*　　*　　*

- ٣ -

يدل تاريخ الأدب أن الواقعية تنطلق في المقام الأول مما هو كائن، وليس مما يجب أن يكون، ولا تفرض مثلها على الواقع بل تأخذه منه. لكن، مع ذلك، ما كان للواقعية أن تكون اتجاهاً عظيماً في الأدب العالمي لو اقتصرت على تجسيد ما هو «كائن» ولم تستوح ما هو «واجب» والذي يؤلف المضمون الاجتماعي الحي والهدف الفكري المنشود لمثلها الجمالي الأعلى.

هل يمكن إيجاد وتحديد هذا الأمر العام - «والواجب». بلى وبدون شك، وكانت صورة المثل الأعلى الجمالي للواقعية النقدية انعكاساً للواقع ذاته، لتطوره.

تنبأ سان سيمون بأن «أدب القرن التاسع عشر سيطمح لتغيير المجتمع»، وحدد الاشتراكي الروسي العظيم تشرنشيفسكي بشكل دقيق جداً

المنطلق الذاتي الرائد لواقعية القرن التاسع عشر – لـــ «واجبها». في دراسات «حول المرحلة الغوغولية في الأدب الروسي» كتب ما يلي: «يشكل حياة ومجد عصرنا تطلعان مترابطان بشكل وثيق ويكمل أحدهما الآخر: أنسنة الحياة الإنسانية والاهتمام بتحسينها». لا يخص هذا التحديد الأدب الروسي فقط، بل وبدرجات متفاوتة، جميع كتاب الواقعية الكبار في القرن التاسع عشر.

كان منطلق الفن الواقعي، أساسه الروحي وأساس المثل الأعلى الجمالي للواقعية عموماً، الفكرة الإنسانية Humanism العظيمة، فكرة حرية واستقلالية شخصية الإنسان، حب واحترام الإنسان والاعتراف بحقه في السعادة هنا على الأرض وليس في العالم الآخر. جسد كل كاتب واقعي في أعماله مفهومه للإنسان، لكن كانت النقطة المشتركة لدى جميع الكتاب الواقعيين الاعتراف بأن الإنسان أغنى وأكمل وأعظم مخلوق في الطبيعة. إنه كائن مفكر خلاق وإمكاناته عير محدودة، إنه الهدف والأداة الرئيسية للتقدم التاريخي، ومعزى هذا التقدم حرية وسعادة الإنسان. قال كورلينكو: «الإنسان مخلوق للسعادة كما الطير للطيران». ألهمت هذه الفكرة كل كاتب عظيم. وكان كل الكتاب الواقعيين تقريباً على قناعة بأن الإنسان مؤهل لأن يكون طيباً وحكيماً، بيد أن الظروف اللاإنسانية تفسده وتشوهه أخلاقياً.

الإنسانية Humanism أساس المثل الأعلى الجمالي لفن الواقعية. وكتب الناقد الروسي الديمقراطي – الإنساني بيلينسكي، في معرض تحديده لجوهر هذا المفهوم عام ١٨٤٠، ما يلي: حب الإنسان واحترامه فقط لأنه إنسان، بصرف النظر عن شخصيته وقوميته ومعتقده ومرتبته، واجب. بكلمة واحدة يجب أن يكون الحب والاحترام اللامتناهيان للإنسانية في شخص آخر فرد من أفرادها هواء وحياة الإنسان..». يأتي مبدأ الإنسانية في هذا المطلب كفكرة وكإحساس – وجودهما أو عدمه في الشخصية الملموسة المقياس

والمعيار لدى جميع عمالقة الفن الواقعي بدءاً من عصر النهضة. وليس صعباً أن نبرهن أنه مهما كان حجم الاختلافات الفلسفية والفكرية والاجتماعية في الآراء والمواقف بين كل من شكسبير وسرفانتس، ديدرو وغوته، بوشكين وغوغول، بلزاك وستندال، سالتيكوف – شيدرين ودوستويفسكي، تولستوي وتشيخوف، رومان رولان ودرايزر، فإنّ ما يميزهم جميعاً هو فكرة الإنسانية أو ذلك «الوجع من أجل الإنسان» الذي أسهم إلى درجة عالية في كشف الطابع التراجيدي لحياة الإنسان في ظروف مجتمع الاستغلال.

كانت الأشكال التاريخية للإنسانية متنوعة مختلفة. وفي عصر النهضة كانت الإنسانية انعكاساً أيديولوجيا لكفاح القوى الاجتماعية الطليعية التحرري ضد الإقطاع، ضد القروسطية وضد الزهد المسيحي.

في القرن الثامن عشر كان كفاح الطبقة الثالثة، ضد النظام الإقطاعي الاستبدادي المطلق أساساً ومنطلقاً لتطور الإنسانية. واتحدت في مجرى واحد معها الحركة التنويرية بإيمانها العميق بقدرة العقل وبأفكارها الديمقراطية. ومعلوم أن نظام الاستغلال الإقطاعي يتسم، خارج الإطار الاقتصادي، باضطهاد واسترقاق شخصية الإنسان الكادح، وسوغت الكنيسة هذا الاسترقاق. وهذا ما جعل الإنسانية والتنوير والأفكار الديمقراطية للحرية والمساواة والأخوة في الدب الطليعي تصبح شعار نضال الشعوب من أجل تحررها.

قيم بيلينسكي عالياً الأعمال الفنية التي جسدت هذه الأفكار، فكانت الفكرة الإنسانية والإيمان بالعقل الإنساني، الذي يتراجع أمام «شمسه الخالدة» كل ظلام، منطلق إبداعات بوشكين – مؤسس الأدب الروسي الحديث.

مع توطد السيادة الرأسمالية وتفاقم التناقضات الاجتماعية وخروج البروليتاريا إلى مسرح التاريخ كطبقة مضطهدة أكثر من سواها اتخذت فكرة الإنسانية وفكرة حرية وسعادة الإنسان طابعاً اجتماعياً حاداً واضح القسمات.

غدا الطرح الاجتماعي وتقديم المثل الأعلى الإنساني كبديل للطابع اللاإنساني للعلاقات الاجتماعية المتشكلة مع تطور الرأسمالية الجوهر الفكري لمضمون الواقعية النقدية في القرن التاسع عشر. وقد فهم كل كاتب واقعي على طريقته الخاصة مشاكل التناقضات الرهيبة القائمة بين الغنى والفقر، بين ترف البعض وفقر وذلّ الآخرين. وهكذا تتسم الواقعية التاريخية الاجتماعية بالاحتجاج ضد ظلم واضطهاد الإنسان للإنسان.

تميز الكتاب الواقعيون كذلك بإدراك ضرورة إيجاد مخرج من الوضع العسير الذي وجدت نفسها فيه غالبية الإنسانية بنتيجة تطور النظام الإقطاعي – الاستبدادي المطلق للحياة ومن ثم البورجوازي – الرأسمالي. أعلن عن ذلك صراحة وبشكل مباشر بعض الكتاب الواقعيين أمثال غوغول وتولستوي، في حين فضل البعض، كفلوبير مثلاً، التكلم عن هذا بشكل فني صرف فقط.

اتخذ «الاهتمام بالحياة الإنسانية والسعي لتحسينها» في أعمال الكتاب الواقعيين مضامين مختلفة ومتناقضة أحياناً نظراً لاستنادها على مقولات ومفاهيم مختلفة تخص التطور الاجتماعي وفهم الحياة والإنسان.. في مؤلفات الكتاب الواقعيين في القرن التاسع عشر اتخذ سؤال «ما العمل»؟ أشكالاً وصيغاً مختلفة للغاية. كما طرحت مسألة معنى الحياة والإنسان وجوهر الحرية، مسألة البحث عن سبل التقدم الاجتماعي وكذلك مسألة التربية الخلقية للفرد وتكوين الإنسان – المواطن الصالح.

يشهد تاريخ الواقعية في القرن التاسع عشر على وقوع كثيرين من الفنانين الواقعيين بأخطاء ومتاهات فكرية قادت البعض أحياناً، كغوغول مثلاً في آخر حياته ودوستويفسكي بعد سجن الأشغال الشاقة، إلى معسكر الرجعية. لكن سيكون من الفجاجة غير المقبولة ألا نأخذ في اعتبارنا تلك المواقف الإنسانية التي كانت منطلقهم من جهة وتلك الأهداف النهائية التي تدخل في المضمون الاجتماعي لمثلهم الأعلى الجمالي من جهة ثانية. كذلك لا يجوز ألاّ

نضع في اعتبارنا مسألة هامة أخرى وهي أن الكاتب قد يكون على حق في طرح ومعالجة وحل بعض القضايا وغير محق في بعضها الآخر. فبلزاك، مثلاً، لم يكن موقفه المتعاطف مع الأرستقراطية المستبدة سليماً، لكن تصوره لعملية التطور الاجتماعي في فرنسا في ذلك الزمن كان سليماً. كذلك لم يكن تولستوي على حق في الآمال التي علقها على إمكانية التكامل الخلقي للإنسان في ظروف الرأسمالية، لكنه كان محقاً تماماً في اعتباره قضية الأرض المشكلة الرئيسية القائمة بين الإقطاعي والفلاح. أضفى كل ذلك صبغة فكرية فردية خاصة على نتاجهم وجعل مضمون إنسانيتهم وبالتالي واقعيتهم معقداً متناقضاً. لكن ما وحّدهم جميعاً هو ذلك «الوجع من أجل الإنسان».

الإنسانية الحقة ديمقراطية بطبيعتها. وهذا ما يميزها عن الإنسانية المزيفة – «إنسانية» السادة التي عراها ف. لينين في مقاله «في ذكرى الكونت هايدن». ولم يكن الطابع الديمقراطي للواقعية مرتبطاً دائماً بالمثل الأعلى للديمقراطية – البورجوازية الاجتماعية الحكومية. فمعروف أنه حتى بوشكين وبلزاك نظرا بعين بصيرة نافذة ومتشككة إلى النظام البورجوازي – الديمقراطي الكائن في طور التشكل. تجلى الطابع الديمقراطي للواقعية باهتمام واحترام كتابها المبرزين لحياة الناس البسطاء وللمصير الدرامي للإنسان الصغير. تشهد على ذلك الصور المأخوذة من الوسط الشعبي عند شكسبير، صورة سانشوبانسا حامل سلاح دون كيخوت، ناظر المحطة عند بوشكين وباشماتشكين غوغول، فلاحو تورغنيف، فقراء دوستويفسكي، هذا إذا لم نمض في حديثنا عن الأبطال البسطاء لدى تولستوي وفي الأدب الديمقراطي الروسي في الستينات والسبعينات.

لا يجدر أن ننسب إلى الغالبية الساحقة من الكتاب الواقعيين فهم الدور الحاسم للجماهير الشعبية في العملية التاريخية، بيد أنهم جميعاً يدركون – وهذه سمة عامة لهم – ارتباط التطور التقدمي للإنسانية بشكل وثيق بقضايا

حياة الناس البسطاء. وتتجلى ديمقراطية الواقعية في أن جميع ممثليها العظام، بدءاً من شكسبير، لا يسعون إلى تصوير قمة المجتمع فقط، بل وفئاته الدنيا، على عكس الكلاسيكية الأرستقراطية وغالبية الرومانتيكيين. فموضوع الإنسان الصغير يعبر كخيط أحمر طريق الواقعية الكلاسيكية، وبشكل خاص في الواقعية الاجتماعية – التاريخية للقرن التاسع عشر.

تضمنت النزعة الإنسانية أيضاً، التي ميزت الواقعية ولازمتها على مدى العصور الأربعة من تطورها، روحاً نقدية جبارة للواقع. تميز جميع كتاب الواقعية في أوروبا، بدءاً من رابليه وشكسبير، بروح النقد للمجتمع الذي عاصروه. ثمة بالطبع فوارق واختلافات في قوة وطابع وحدة النقد لدى بعضهم. نأخذ على سبيل المثال بوشكين وغوغول، بلزاك الحاد وديكنز اللطيف، برناردشو الساخر اللاذع وغالسورسي الليبرالي. لكن الإضاءة النقدية لمثالب ولسلبيات الحياة تشكل إحدى السمات الفكرية الراسخة للواقعية في الغرب وفي روسيا.

اعتبر تشيرنشيفسكي غوغول مؤسس الواقعية النقدية في الأدب الروسي. ولا جدال في أن الهدف الأساسي للكاتب في «المفتش» و«الأرواح الميتة» كان نقد المجتمع الإقطاعي – العبودي. لكن روح النقد كانت حية في مؤلفات بوشكين أيضاً الذي قال عنه بيلينسكي إنه «يهاجم في طبقة النبلاء كل ما يتعارض مع الفكرة الإنسانية». وهكذا فمن الواضح أن لواقعية القرن التاسع عشر كامل الحق بأن تدعى واقعية نقدية. فروح النقد ورفض نمط حياة مجتمع الملكية بأعرافه وأخلاقه يكتسب قوة خاصة في أدب القرن التاسع عشر الواقعي.

ارتبطت الاتجاهات العظيمة في الأدب العالمي بحركات اجتماعية ضخمة، بحركات التحرر الوطنية والثورية – الأمر الذي لقي تجسيده الفني في صور الأبطال الإيجابيين الذين قدمهم الكتاب التقدميون من مختلف

قوميات العالم. في عصر صعود وتوطد الرأسمالية اكتسب الأدب مضمونه الإنساني التقدمي بشكل رئيسي من خلال نَفَسِ الرفض. فكلا الاتجاهين الرومانتيكي والواقعي في أدب القرن التاسع عشر مفعم بروح رفض ذلك النمط من الحياة الذي ساد مع سيطرة الرأسمالية. كانت روح النقد والاحتجاج قائمة في الرومانتيكية أيضاً، ويكفي أن نذكّر بالنقد الرومانتيكي للرأسمالية من مواقع الرجعية الإقطاعية والتعصب القومي البورجوازي الصغير والاشتراكية الطوباوية. بيد أن النقد في واقعية القرن التاسع عشر يقترن بتحليل الواقع – تحليلاً اكتسب لدى بلزاك وأوسبينسكي مغزى علمياً.

كان بيلينسكي على حق عندما أشار إلى «روح النقد» و«روح التحليل» الكامنين في الاتجاه النقدي لأدب المرحلة التي عاصرها: «غدت روح التحليل والرغبة المحمومة في البحث والتفكير الآن حياة كل شعر حقيقي». نلاحظ بدايات «روح التحليل» لدى شكسبير الذي رأى فيه بيلينسكي «محللاً عميقاً» للظاهرات السيكولوجية والطباع الإنسانية. لكن واقعية القرن التاسع عشر تتميز بشكل خاص بالمذهب التحليلي. ارتبطت هذه الخصيصة بالفكر الاجتماعي والأدب في هذا العصر نظراً لاستيعابها مبدأي المعرفة العلمية والفنية للواقع بدرجة أكبر مما كان عليه الحال في عصري النهضة والأنوار. وهكذا اعتمد النقد في واقعية القرن التاسع عشر على التحليل العميق الواعي للأشياء. ويكمن الطابع النقدي للواقعية كذلك في السعي للتدقيق وفهم كل شيء حتى النهاية و«الوصول إلى الجذور».

أكد بلزاك أن «المهم بالنسبة للكاتب هو الوصول إلى العام المركب عن طريق التحليل». فتحليل المجتمع وبنيته والعالم الداخلي للإنسان، وليس النقد فقط، هو الذي يؤلف الخصيصة الإيجابية الأساسية للواقعية والمتوفرة في الرومانتيكية. لكن التحليل في الواقعية عير منفصل عن التركيب. فالعالم موجود في الزمان والمكان وكل ظواهره نتاج عوامل وأسباب محددة. وهكذا

فإن العمل على تناول الحادثة من خلال علاقتها بغيرها، تناولها بشكل واسع قدر الإمكان من كل الجوانب، بكل مظاهرها وتجلياتها وعلى جميع المستويات، تلمُّس التطور والانتقال والتحول وفهم كل العالم كمحيط حي متطور في الزمان – يؤلف المطلب والحاجة الداخلية للمعرفة الفنية الواقعية.

* * *

- ٤ -

لا يجوز – كما في علم الحساب – أن نوحد مخارج كل الآراء والأذواق الجمالية لجميع الكتاب الواقعيين: فجذور آراء بعضهم الجمالية ترجع إلى هيغل وحتى كانط، في حين تأثر آخرون بديدرو وعلم جماله المادي، وفي روسيا بآراء بيلينسكي الأربعينات وتشيرنشيفسكي، مع ذلك ثمة مبادئ جمالية يأخذ بها غالبية الكتاب الواقعيين ويمكن أن تشكل مجتمعة علم جمال الواقعية، كما يمكن من خلالها وعلى أساسها فهم خصائص الواقعية كفن وكاتجاه أدبي.

قال تشيرنشيفسكي: «الجميل هو الحياة». لا يوافق طبعاً على هذه المعادلة المادية كل الكتاب الواقعيين. لكن الأمر الذي لا يجادل فيه أي كاتب واقعي هو أن الواقع مصدر كل فن حقيقي أصيل وخصوصاً الأدب، أساس كل فانتازيا خلاقة، وأنه يحمل في ذاته المثل العليا التي تلهم الكاتب. فالفنان الواقعي لا يستبدل الحياة، مهما كانت قبيحة في الواقع، بجمال وهمي وأحلام خيالية، ولا يبحث عن القوى التي تغير الحياة في المثل العليا المجردة، بل في الواقع الحياتي على هذه الأرض. كان بعض الواقعيين، كتورغنيف مثلاً،

ينزع لتثمين الجمال في الفن أكثر من الجمال في الطبيعة على أساس بسيط هو أنه لا توجد في الطبيعة لا سمفونية بيتهوفن ولا لوحات روفائيل ولا قصائد غوته، لكن لم يكن ليجادل في أن الأدب أو الفن عموماً مؤهل ومدعو لخدمة الحياة والإنسان وتطوير مشاعر الخير والجمال في المجتمع. والواقعية لا تفصل بين الأخلاق والجمال، وفي حين ترفض الوعظ والتعليمية في الفن تؤكد على الوحدة الكاملة والعلاقة العضوية المتبادلة للخير والجمال، لعلم الأخلاق وعلم الجمال.

يتفق الكاتب الواقعي مع تشيرنشيفسكي تماماً في تأكيده أن لا أفكار وهمية في مجال الجمال. فيتلخص الطابع الإنساني لعلم جمال الواقعية في أن الإنسان وعالمه الداخلي وعلاقاته المتبادلة مع العالم المحيط – الواقعي والمتخيل، والحياة الإنسانية عموماً مجسدةً في الفرد بشكل ملموس، تؤلف في نظر الكاتب الواقعي مادة وموضوع الفن. قال بيلينسكي: «بطل الفن والأدب هو الإنسان»، وقال تشيرنشيفسكي: «يجب على الشعر أن يصور الحياة الإنسانية». ويعتبر كل ما يحيط بالإنسان من طبيعة وعالم جمادات موضوعاً مهماً للفن، لا من حيث علاقته بالإنسان فحسب، بل ولذاته أيضاً.

المثل الأعلى الجمالي للواقعية مرتبط بمهمته، بوظيفته المركزية – التجسيد الفني لحقيقة الحياة. وهذا أساس العلاقة الجمالية للفن بالواقع. الجميل في الفن، بالنسبة للكاتب الواقعي، هو الحياة مصورة بصدق. واعتبر الكاتب الواقعي العظيم تولستوي الحقيقة بطله الرئيسي المحبوب، فكتب في بداية حياته الأدبية: «إن بطلي الذي أحبه بكل قوى روحي وأسعى لتجسيده بكل روعته وجماله، والذي كان وسيبقى رائعاً هو الحقيقة». بدون الحقيقة لا يمكن أن يكون جمال في الفن، والجميل في الحياة يفقد جماله في الفن إذا صُوّر بشكل غير صادق ويمكن أن يصبح قبيحاً. الجميل في الفن الواقعي هو حقيقة الحياة مجسدة في شكل فني مناسب. وقال بليخانوف: «بما أن مادة الشعر هي

الحقيقة، فالجمال الأعظم يكمن في الحقيقة والبساطة، أما الصدق والطبيعية فيشكلان الشرط الضروري للإبداع الفني الحق».

قال بيلينسكي ذات مرة: «ما هو صادق وصحيح فهو شعبي». بهذا المعنى تكون الواقعية بالإجمال وبعمق فناً شعبياً. الشعبية مبدأ جمالي للواقعية.

كان الرومانتيكيون أول من أدخل مبدأ الشعبية في علم الجمال. لكن إذا كانت الشعبية لديهم قد انتهت، في الغالب، إلى نقل الصبغة القومية وتجلت في أحيان كثيرة في استخدام مباشر لصور الفولكلور وإرثه الفني، فإن شعبية الواقعية كمقولة جمالية قد حددها في المقام الأول مطلب تجسيد الطابع القومي للشعب في تطوره التاريخي وتصوير المصائر الشعبية من خلال الصور النموذجية لممثليه.

مقولة النموذج هي المقولة الأهم في علم جمال الواقعية، وربما كان ديدرو أول من قال بها. أعطى بلزاك مسألة خلق النماذج ونموذجية التصوير المغزى الحاسم في فن الواقعية. فاعتبر أنه ليس من الصعب وصف تفاصيل الحياة بدقة، لكن المهم بالنسبة للكاتب خلق النماذج التي تجسد في ذاتها القوى والجوانب المختلفة للحياة الاجتماعية. وقال إنه قد كتب «الكوميديا الإنسانية» جامعاً الحالات الأكثر وضوحاً لبروز الدوافع العاطفية، مختاراً الأحداث الأهم من حياة المجتمع وخالقاً النماذج..» وأنشأ بيلينسكي نظرية كاملة لمقولة النموذج ودخلت في علم جمال الواقعية الروسي. رأى في النمذجة قانون الإبداع: «عندما لا تكون في الرواية صور، أشخاص، شخصيات نموذجية فلن يجد القارئ أو يلاحظ، مهما كان الوصف دقيقاً وأميناً، شيئاً مهماً مستخلصاً بمهارة». وبهذا المعنى تحدث حول النموذج أكثر من مرة تورغنيف، غونتشاروف والكتاب الروس الواقعيون الآخرون.

التفكير الفني للكاتب الواقعي يتعارض عقلانياً مع الحدسية المثالية. يرى علم الجمال المثالي، القائم على الفهم الكانطي، في العملية الإبداعية شيئاً لا معقولاً لا يحيط به العقل. قال كانط «أما كيف يبدع العبقري عمله فهذا ما لا يمكن وصفه أو الاستدلال عليه علمياً. فهو هنا، كما الطبيعة، يعطي قانونه، لذلك فمؤلف العمل نفسه لا يعرف كيف ظهرت لديه الأفكار من أجل ذلك».

لكن اعترف هيغل في كتابه «علم الجمال» بما يلي: «برغم أن عبقرية الفنان تحمل في ذاتها موهبة الطبيعة، لكن هذه الأخيرة تحتاج مع ذلك من أجل تطورها إلى ثقافة الفكر، إلى التفكير حول أسلوب توظيفها، تماماً كما في التمارين العملية واكتساب المهارات».

لا ينفي علم جمال الواقعية الحدس الفني، ويُفرد دوراً كبيراً للخيال الشعري والفانتازيا الإبداعية للفنان. قال بيلينسكي: «من أجل أن تصور بصدق يجب أن تقدر على تصريف ظواهر الواقع عبر مخيلتك وإعطائها حياة جديدة. ولتحقيق هذا الأمر يجب على الكاتب أن ينفذ بفكره إلى الجوهر الداخلي للموضوع، ويحلل الدوافع النفسية التي جعلت هؤلاء الأفراد يتصرفون على هذا الشكل، ثم يلتقط النقطة التي تشكل مركز دائرة هذه الأحداث ويعطيها (أي الأحداث) معنى موحداً كاملاً قائماً في ذاتها».

ويؤكد تشيرنشيفسكي أن «تأثير الفانتازيا يحدث في المادة المصورة تغييراً تصبح بتعرضها له تعبيراً تاماً عن الفكرة وتغدو مادة جميلة ولا تبقى كما كانت عليه في الواقع الخارجي».

إلى جانب ذلك يولي علم جمال الواقعية الدراسة العميقة والفهم الصحيح للواقع أهمية كبرى ومحددة في التصوير الصادق للحياة من قبل الكاتب. وفي عديد من الأعمال المكرسة للجهد الإبداعي للكتاب الكلاسيكيين مواد وافرة في وصف سمات العملية الإبداعية وسيكولوجيا إبداع الكتاب الواقعيين. لكن لا يوجد، مع الأسف، في هذه الأعمال إلا القليل من الخلاصات التي تحدد

الفوارق في أنماط التفكير الفني – الواقعي والرومانتيكي – وفي ما يرتبط بهما من سمات العمل الإبداعي للكاتب عموماً وللكاتب الواقعي خصوصاً. ولا شك أن للكاتب الواقعي نمطاً خاصاً – واقعياً – من التفكير الفني متميزاً بمنطلقه في فهم العملية الإبداعية، بتصوره للموضوع – مادة التجسيد الفني، وبالطريقة العقلانية لجمع وتصنيف ودراسة ومعالجة الموضوع – أي بعمله الإبداعي بوجه عام.

يمكن أن يكون حديث عن الواقعية فقط عندما ينطلق الفنان من الواقع ولا يستبدله بتصوراته وأحاسيسه الذاتية. ويمكن أن نسوق اعترافات كثيرة لكتاب واقعيين حول استناد خيالهم الشعري على حقائق وظواهر ولوحات واقعية من الحياة.

صرح تورغنيف بما يلي: «أستند باستمرار في أعمالي على معطيات الحياة محاولاً أن أقيم النماذج من الظواهر المصادَفة فقط».

في الفن ما قبل الواقعي كان استخدام الكتاب للنموذج الأصلي Prototype نادراً جداً. لم يشعر بالحاجة إليه سوموروكوف مؤلف التراجيديات الكلاسيكية ولا جوكوفسكي مؤلف الأغنية الشعرية (Ballad) الرومانتيكية الروسية. في الواقعية فقط غدا استخدام النموذج الأصلي ظاهرة اعتيادية معروفة.

تحدد ضرورة دراسة الحياة، كمادة للتصوير الواقعي، أشكال عمل الكاتب: معاينة دقيقة للواقع، جمع مواد، تخطيطات أولية، إشارات تفصيلية في دفتر الملاحظات وغيرها... وهنا يمكن أن نحدد ثلاثة اتجاهات أساسية يسير عليها عمل الكاتب الواقعي في هذه المرحلة من عمله الإبداعي. في المقام الأول يجذب اهتمام الكاتب الواقعي كل ما له علاقة بالعالم الداخلي للإنسان: شخصيته، دوافعه العاطفية، معاناته، حياته العقلية، ردود فعله الذهنية والعاطفية على هذه الظاهرة أو تلك من ظواهر الحياة، عالم أفكاره

ومشاعره، وكذلك شكله الخارجي، عاداته، حركاته، تصرفاته.. قال بلزاك حول تجربته في «الكوميديا الإنسانية» ما يلي: «إنها لمهمة غير سهلة أن تصور ألفين أو ثلاثة آلاف شخصية نموذجية خاصة بهذا العصر».

أشار ماركس في «رأس المال» إلى أن بلزاك قد «درس بعمق كل ملامح البخل». وحلل ستندال بعناية سيكولوجيا الحب والأنماط المختلفة للشخصية. وكان تورغنيف – حسب اعترافه – يسأل نفسه بشكل اعتيادي وهو يراقب الناس: لأي شيء خلقت الطبيعة هذه الشخصية أو تلك، وكيف تتجلى عندها سمة معروفة إذا ما طورناها في جو سيلم ووضع منطقي؟ أحب دوستويفسكي أن يتصور في مخيلته شخصيات ومصائر الناس الذين يصادفهم. وتستطيع المراقبة المستمرة والدراسة المتفحصة فقط لأفكار ومشاعر الناس أن تضمن التصوير الموضوعي والشامل للإنسان. يشير هيغل في حديثه عن الفنان إلى ما يلي: «يجب أن يقرن معرفته الدقيقة للعالم الخارجي بالمعرفة الحميمة للحياة الداخلية للإنسان، للدوافع النفسية، لكل الأغراض التي يطمح لتحقيقها القلب الإنساني».

غالباً ما تقود الدراسة العميقة وفهم السيكولوجيا الإنسانية، التي يحملها ذهن الكاتب الواقعي خلال عملية تجسيد الرمز الفني، إلى «تقمصه» شخصية البطل لدرجة يخيل له أن العالم الذي صنعه خياله عالم واقعي فعلاً. ومشهورة جداً اعترافات ديكنز، بلزاك، فلوبير، تورغنيف، غونتشاروف وغيرهم من الكتاب حول هذه النقطة.

قام بدراسة الإنسان كذلك الفنان الكلاسيكي والرومانتيكي، لكن ليس بالشمولية والعمق اللذين تعامل معهما الفنان الواقعي. لكن الكاتب الواقعي يدرس الإنسان كأنموذج وسط اجتماعي محدد.

الاتجاه الثاني لعمل الكاتب في هذه المرحلة هو دراسة العالم المحيط بالإنسان، الوسط الاجتماعي في علاقاته بالفرد الإنساني، والمجتمع في

علاقاته المتبادلة مع الفرد. وثمة آراء وتصريحات كثيرة حول هذه النقطة لبلزاك، فلوبير، زولا وللكتاب الروس الواقعيين.

وفي النهاية فإن الكاتب الواقعي مضطر لتتبع ودراسة مسار حياة الإنسان والمجتمع من خلال الوقائع والقوانين الداخلية لهذا المسار، من خلال أشكاله ومظاهره التاريخية الملموسة، من خلال حركة الأفكار وسير الأحداث، وكذلك لدراسة آفاق المستقبل القريب والبعيد. قال إنجلس إنه «عرف من مؤلفات بلزاك تفاصيل اقتصادية (حول إعادة توزيع الأملاك المنقولة وغير المنقولة بعد الثورة مثلاً) أكثر مما عرفه من كتب المؤرخين والاقتصاديين والإحصائيين مأخوذين معاً في هذه المرحلة». وقال غوركي: «على الكاتب أن يعرف كل شيء – التيار العام للحياة وكل القنوات الصغيرة التابعة له، كل تناقضات الواقع – دراماته وكوميدياته، رفيعه ووضيعه، زيفه وحقيقته».

تلعب دوراً هائلاً في إبداعات الكاتب الواقعي تجربته الحياتية. أشار مكسيم غوركي إلى أنه «كلما كانت تجربة الأديب أوسع كانت وجهة نظره أرفع، وكلما كان أفقه الذهني أعرض وأبعد كانت رؤيته أشمل لكل ما يحيط به على الأرض». وعمق وصحة وشمولية دراسة مسار الحياة مختلف طبعاً لدى الكتاب المختلفين. وهذه السمة الفنية للتفكير، النابعة من طبيعة الواقعية كمنهج فني، تتجلى إلى هذه الدرجة أو تلك، في العمل الإبداعي لأي كاتب واقعي.

يتميز ذلك الحقل من العمل الإبداعي للكاتب الذي يشكل العملية المباشرة للتجسيد الفني ومعالجة المادة الحياتية بتعقيد جم. وتشهد اعترافات فنانين عديدين بهذا الصدد على التعقيد الجم والصعوبة الهائلة التي تواجه الكاتب الواقعي لدى الهندسة الفنية لعمله. يُعدّ كثيرون من الكتاب الواقعيين، كتورغنيف وزولا مثلاً، خططاً تفصيلية لأعمالهم المقبلة – وهذه يمكن أن

تكون سمة فردية لكاتب محدد. لكن لا شك في أن نتاج العمل الفني يتطلب عملاً إبداعياً عقلانياً ضخماً، معرفة واسعة، تجربة فنية ودراسة مستفيضة لأساليب وتجارب سابقيه.

لقد صاغ تورغنيف بنجاح شروط ومقدمات إبداع الكاتب الواقعي على النحو التالي: «الموهبة وحدها غير كافية». لابد من «المعايشة والتعامل المستمر مع الوسط الذي تريد تصويره... لابد من حرية الآراء والمفاهيم التامة، وفي النهاية المعرفة والثقافة وكذلك العمل الدؤوب».

* * *

الفصل الرابع

المضمون التاريخي – العالمي

لأدب الواقعية النقدّية

- ١ -

لعب فن الواقعية في الحقيقة دوراً فائق الأهمية في التطور الروحي للإنسانية وفي مسيرة الفن العالمي. وحدد هذا الدور الهام في المقام الأول المضمون التاريخي – العالمي الذي اضطلع به أدب الواقعية النقدية. فقد جسد الكتاب الواقعيون، من مختلف المراتب، في معرض اللوحات والصور التي أبدعوها، خصائص وسمات عصرهم والشخصية القومية لشعوبهم، عبروا عن مشاعر الناس وأفكارهم، عن رغباتهم وآمالهم وطموحاتهم وجسدوا مثلهم الإنسانية والديمقراطية. استطاع الأدب العالمي، وبقوى الواقعية قبل كل شيء، كما قال بلزاك، أن «يحلل كل الشخصيات، يتمثل الأخلاق والأعراف المختلفة، يطوف الكرة الأرضية كلها ويستشعر هموم ومواجع الناس».

نفذ الفن الواقعي بعمق، لم يقدر عليه فن آخر غيره، إلى أعمق أسرار الواقع الإنساني. استوعب الكتاب الواقعيون من مختلف الجوانب حياة الإنسان والمجتمع، التاريخ الماضي، عالم الطبيعة وجعلوا مادة الفن كل شيء يهم الناس معتبرين أنه حيث الحياة ثمة الشعر.

جسد الفن الواقعي كل لحظات الحياة الإنسانية: ولادة الطفل، عالم الطفولة واهتمامات الأطفال: الفتوة واندفاعاتها: نشاط الإنسان الراشد –

تطلعاته، حبه، حياته العامة والخاصة؛ مرحلة النضج والإنتاج ثم مرحلة الذبول ودراما الموت.

أعطت الواقعية تحليلاً للمجتمع المعاصر لها من أسفله إلى أعلاه، وعلى كل الصعد والمستويات الاجتماعية – الثقافية مسجداً في نماذج إنسانية ممتلئة بالحياة. ومن الصعوبة أن نعثر على مجال أو مسألة لم يتطرق إليهما الكتاب الواقعيون في أعمالهم. لقد أشار ف. لينين إلى أن الكاتب الواقعي الروسي العظيم ليف تولستوي قد طرح القضايا العظيمة للديمقراطية والاشتراكية.

انعكست في أعمال الأدب الواقعي العالمي التجربة العملاقة للأجيال المتعاقبة – لملايين من «الناس مروا على هذه الأرض» والغنى اللامحدود لعالم مشاعرهم وأفكارهم، حتى ليشعر المرء، كأن فن الواقعية قد أعاد خلق العالم من جديد، لكن مع انطباع موح بواقعية كبيرة أعظم من الواقع ذاته. فعالم الواقعية الفني ليس انعكاساً ميتاً كصورة مرآة، بل واقعاً مصوغاً من جديد بشكل خلاق تجسد لوحاته وصوره ونماذجه «الحقيقة الكاملة للحياة» والانحرافات عنها بسبب أخطاء معينة أو محدودية فكرية – تاريخية راجعة إلى عصر الكاتب وكامنة في فكره.

أرجع ف. لينين أهمية الكاتب الواقعي الروسي العظيم ليف تولستوي في التطور الفني للإنسانية إلى أنه قد عكس في أعماله عصراً كبيراً بكامله من التطور التاريخي للشعب الروسي. على هذا النحو، ومن هذا المنطلق يجدر أن ننظر إلى المغزى أو المضمون التاريخي – العالمي لأدب الواقعية النقدية بالكامل.

شكلت الواقعية النقدية عصراً جديداً في تطور الأدب العالمي لأنها عكست، في تصويرها الصادق، على ضوء المثل الإنسانية الديمقراطية، عصراً كاملاً مهماً من التاريخ العالمي – عصر الثورات البورجوازية

وصعود الرأسمالية، ثم بداية انحطاطها ونضال الطبقة العاملة من أجل انتصار الاشتراكية. وهذا ما حدد المضمون الحياتي الجديد لأدب الواقعية النقدية الذي لاقى تجسيداً فنياً، إلى هذا الحد أو ذاك، في إبداعات معظم كتاب تلك المرحلة.

في تصويرهم المجتمع المعاصر لهم جسد الكتاب الواقعيون انحطاط، ثم مصرع طبقة النبلاء والإقطاعيين المزاحة عن مسرح التاريخ بقوى البورجوازية النامية وعملية تأقلم بعض فئاتها مع الأوضاع والظروف المستجدة. عكست الآداب الأوروبية كلها تقريباً، وسلاحها الفن الواقعي، في فترات زمنية مختلفة وفي أشكال تاريخية قومية خاصة، عملية التحول من المجتمع الإقطاعي إلى البورجوازي كأحد القوانين الأساسية للتطور الاجتماعي في القرن التاسع عشر. ألقى الضوء على هذه العملية بشكل واسع بلزاك الذي صور، رغم تعاطفه مع الارستقراطية النبيلة، الحتمية التاريخية لسقوطها وهلاكها. انعكست هذه العملية كذلك، بمختلف جوانبها وبشكل غني، في مؤلفات الكتاب الواقعيين الروس من بوشكين إلى بونين وألكسي تولستوي.

عكست الأعمال العديدة للأدب الواقعي في أوروبا وأمريكا في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين حياة المجتمع البورجوازي بكل تناقضاته – الأشكال المختلفة للتقدم البورجوازي، الظلم والاضطهاد الطبقي، الطبقات «العليا» و«الدنيا» للنظام البورجوازي، سيكولوجيا وأخلاق الإنسان المالك وحقيقة الناس البسطاء، الأعمال التجارية الحرة والمعارك الطبقية الأولى بين الكادحين وسادة العالم الرأسمالي. أبدع الكتاب الواقعيون معرضاً غنياً جداً بنماذج المجتمع البورجوازي من مختلف المراتب والمستويات بمن فيهم المثقفون ذوو الميول الفردانية البورجوازية. كذلك وجد المحيط البورجوازي، الأسرة البورجوازية، التقاليد الأعراف والقيم التي نمت على أرضية المجتمع

البورجوازي – وجد كل ذلك تجسيداً فنياً في النماذج واللوحات التي قدمها أدب الواقعية النقدية. وهنا برزت منذ البداية، في المضمون الفكري – التاريخي لهذا الأدب، سمات جوهرية ذات أهمية تاريخية – عالمية.

فخلال تطوره في القرن التاسع عشر «نسف الأدب الواقعي التقدمي، بتصويره الصادق للعلاقات الواقعية، الأوهام السائدة حول طبيعة هذه العلاقات، خلخل جذور تفاؤل العالم البورجوازي وبث الشكوك حول ما يقال من رسوخ أسس الأوضاع القائمة وعدم تغيرها»(*)، وكانت تلك مأثرة الواقعية، رسالتها التاريخية التي لعب تحقيقها دوراً عظيماً في تطور الوعي الطليعي وفي تطور حركة التحرر على طريق الاشتراكية. وتحوّل الفن الواقعي الأصيل، الناشئ في معمعان كفاح البورجوازية ضد الإقطاع، إلى رفض العالم الذي أقامته هذه البورجوازية نفسها.

فضح الأدب بالتدريج، وفي كل مجالات الحياة، الوجه الاجتماعي والأخلاقي القبيح للطبقات المسيطرة في المجتمع البورجوازي الرأسمالي. رأى كارل ماركس، في تصوير الأنانية الاجتماعية للبورجوازي، محدودية اهتماماته وفقر عالمه الداخلي مأثرة الواقعية الانكليزية. كتب بهذا الصدد ما يلي: «كشف الكتاب الانكليز في أعمال روائية خالدة للعالم حقائق سياسية واجتماعية أكثر من جميع السياسيين والقادة الاجتماعيين والوعاظ مأخوذين معاً وأعطوا وصفاً تقويمياً لجميع طبقات البورجوازية بدءاً من المرابي والرأسمالي الكبير وانتهاء بالتاجر الصغير والموظف والسكرتير في مكتب المحامي. وصفهم ديكنز، ثاكري، السيدة برونتي كأناس متعجرفين، منافقين، مستغلين وجهلة». رسم بلزاك بشكل تهكمي صور المرابي العتيق هوبسك، الممول الجشع نيوسنجن والبورجوازي الريفي المستبد السيد غراندي.

(*) ل. ماركس وف. إنجلس. المجلد ٣٦ ص ٣٣٣ (باللغة الروسية).

أوضحت الواقعية بشكل مقنع كيف أصبح المال القوة المحركة للحياة، مقياس كل القيم، معيار النجاح والفشل، ميزان الوضع الاجتماعي والسلطة الفعلية وكيف غدا كل شيء مادة بيع وشراء، وكيف تهدمت الأسرة وتشوهت علاقات الحب والصداقة. برز على المسرح التاريخي البطل الرئيسي للبورجوازية: الإنسان – العدواني من مختلف المراتب والألوان – الجشع، الوصولي، الأناني اليائس العاطل عن العمل، البطل النورستاني ذو العضلات الرخوة المترهلة، المرأة التي تحولت إلى سلعة، أداة متعة، وصار الجنس عندها المضمون والهدف الرئيسي للحياة، البطل النرجسي المحب لذاته فقط، البطل المستعمر الذي يمتص دم الزنوج والملاويين والصينيين والهنود خدمة للبورجوازية»(*). سخرت الإرادة والعقل والطاقة والموهبة، سُخّر كل ذلك من أجل الانتصار في المعارك ضد الآخرين، لاحتلال موقع تحت الشمس على حساب الآخرين.

بعد ثورة ١٨٤٨ غدا أكثر وضوحاً للكتاب الواقعيين الطليعيين في الغرب أن البورجوازية قد أصبحت طبقة رجعية طفيلية وعدوة للتقدم الاجتماعي. في روايات زولا لا تثير شخصية البورجوازي القرف والسخرية فحسب، بل ويتنبأ الكاتب بهلاك الحضارة البورجوازية («باريس»). وفي روايته «الصديق اللطيف» عرى موباسان الأخلاق التجارية لنواب البرلمان والصحافة البورجوازية. وفي «التاريخ المعاصر» قال أناتول فرانس «واضح أن البورجوازية قد تعفنت تماماً، نعم وهذا ما تشهد عليه قضية دريفوس». يرسم برناردشو في مسرحياته في تلك الفترة لوحة هجاء للمجتمع البورجوازي، كما وتصدر في عام ١٩٠٦ رواية غالسورسي «الملك».

وحتى في ألمانيا «اليونكرية»، حيث لم تلعب البورجوازية في نهاية القرن التاسع عشر نفس الدور الذي لعبته في انكلترا وفرنسا، لكنها (أي

(*) الكسندر فادييف. الأعمال الكاملة. الجزء الخامس. ص ٦٠ (باللغة الروسية).

البورجوازية) أثارت النقمة والغضب لدى الكتاب التقدميين. في آب ١٨٩١ أرسل الكاتب الواقعي الألماني فانتاني رسالة إلى ابنته يقول فيها: «إني أكره كل ما هو بورجوازي بنفس الاندفاع كما لو كنت اجتماعياً – ديمقراطياً لدوداً». وألف رواية «السيدة ايني ترابيل» المعادية للبورجوازية، حيث قدم نموذج المرأة التاجرة الجشعة التي تغطي جشعها إلى الذهب بالنفاق والحديث المراوغ عن الطيبة وفعل الخير، ثم رواية «إيفي بريست» التي تحدث فيها عن المصير التراجيدي للمرأة في المجتمع البورجوازي – الارستقراطي.

تلت ذلك رواية توماس مان الشهيرة التي قدمت نموذج البورجوازي بودنبرغ وجسدت في مغزاها الاجتماعي – التاريخي المصير النموذجي للمجتمع البورجوازي في أوروبا الغربية. جاء في كتاب أدماني وسلمانوف حول مان ما يلي: «في شخصية وصورة ومصير بودنبرغ عرفت نفسها البورجوازية الأوروبية عند عتبة العصر الجديد عندما لم يكن قد بقي للحرب العالمية الأولى، لبداية الثورة العالمية ولنهاية العصر البورجوازي سوى خمسة عشر عاماً على وجه التقريب».

صور الكتاب الواقعيون في أوروبا الغربية في بداية القرن العشرين بصدق وعمق كافيين الطابع البورجوازي – الأناني النفعي لنمط الحياة، التقسيم الرأسمالي للعمل المهلك للإنسان، الفئات المرابية الطفيلية، حدود اهتمامات الإنسان – المالك والمصير التعيس للإنسان البسيط.

وكما في الأدب الأوروبي الغربي قوي في الأدب الروسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر اتجاه فضح وتعرية البورجوازية والرأسمالية. أدبر عهد الارستقراطية النبيلة وغدا مصيرها الآن مثيراً للرثاء أو للسخرية والهجاء في الغالب. لكن «سيد» الحياة الروسية الجديد – التاجر، الصناعي، رجل الأعمال لا يوحي بالآمال ولا يثير التعاطف. ومن هذا المنطلق صُورت نماذج التجار والصناعيين في مسرحيات أوستروفسكي وروايات مامين

سيبرياك «الملايين الوافدة»، «العش الجبلي» وفي قصة كوبرين «مولوخ». لا يثير التعاطف حتى لوباخين بطل تشيخوف ولا يسر القارئ أنْ كان من نصيبه بستان كرز رائع. ولكنّ تشيخوف فهم جيداً أنّ في البخار والكهرباء حباً للإنسان أكثر من التقشف والزهد التولستوي، لذا حيا التقدم الصناعي في روسيا ورحب به معتبراً البورجوازية قوة تقدمية إلى حد معلوم. لكنه أوضح أيضاً في قصصه «مملكة النساء» وغيرها أن التسابق من أجل الغنى لن يعطي أي معنى أخلاقي للحياة.

أوضح الأدب الروسي أنّ البورجوازية الوطنية لا تتسم بالقوة ولا الثقافة ولا الطموح، بل هي على العكس مذهلة في حقارتها الفاضحة، في جبنها وجهلها وبشكل خاص في طفيليتها. تتجلى مأثرة الكتاب الواقعيين في أنهم انتبهوا وأشاروا إلى ضعف البورجوازية الروسية التي أصابها العجز في الوقت الذي كان في البلاد نهوض الرأسمالية. أوضحت الواقعية أسباب هذه الظاهرة: - طابع الجشع الوحشي والجبان لتطور الرأسمالية والبورجوازية في روسيا. فمنذ أواسط القرن التاسع عشر عكست أعمال كثيرين من الكتاب وقوف الإنسان من الوسط الشعبي والمثقف الخارج من صفوف الطبقة الوسطى ضد الارستقراطي والبورجوازي. يوافق إنجلس على رأي إحدى الصحف الألمانية في أنّ بطل الرواية المعاصرة هو «الفقير» - الطبقة المحتقرة التي غدت حياتها، مصيرها، أفراحها، آلامها تشكل مضمون الروايات... وهذا الاتجاه بين الكتاب، الذي ينتمي إليه جورج صاند، إيجن سيو، بوز وغيرهم، يعتبر، بدون شك، راية العصر» وخطوة عظيمة إلى الأمام على طريق التصاق الأدب بالحياة الشعبية.

كثيراً ما جذب الوسط الشعبي اهتمام الكاتب الواقعي التقدمي ذي الميول الديمقراطية وعثر فيه على نماذج جيدة مثيرة قوّت في نفسه الثقة والإيمان بالمستقبل. وما كان للواقعية أن تصبح ظاهرة عظيمة في الأدب العالمي لو

أنها عبرت بلا مبالاة أمام صور ولوحات الحياة البائسة الشقية التي تحياها الفئات الشعبية الدنيا وملايين الناس البسطاء. اكتسب موضوع الإنسان الصغير ونماذج المذلّين المهانين تطوراً واسعاً في أدب الواقعية. جسد هذا الأدب النموذج الأخلاقي الرفيع لأفضل الناس من الوسط الشعبي وكشف في المصير التراجيدي الذي حاق بأفاضل الناس الحقيقة القاسية الصعبة لحياة الطبقات الكادحة في ظل الرأسمالية.

قام الأدب الديمقراطي الروسي بخطوة كبيرة ضرورية تاريخياً إلى الأمام في تصوير الوسط الشعبي ونماذجه وأشكال حياته، ولم يكشف أي أدب آخر من آداب أوروبا الحياة الشعبية بمثل هذا العمق والاتساع وبكل أشكالها ومظاهرها المختلفة. وهذا يخص بالدرجة الأولى الطبقة الفلاحية واقعها، عاداتها، تقاليدها، قيمها الأخلاقية وعلاقاتها بالطبيعة – الأمر الذي وضعت بدايته «رحلة من بطرسبورج إلى موسكو» لراديشيف، قصص غريغوريفتشش، و«مذكرات صياد» لتورغنيف. خطا أدب الستينات والسبعينات – نيكولاي وغليب أوسبينسكي، نكراسوف، ريشيتنيكوف – خطوات أكبر إلى الأمام في الاستيعاب الفني لكل جوانب وظواهر الحياة الشعبية، وليس للخارق المتميز فيها فقط. تبرز في أشعار كولتسوف وفي الأدب الروسي بوجه عام في السبعينات صور العمل وتتراكم التجارب والخبرات الضرورية تاريخياً من أجل التطور اللاحق للأدب المرتبط مباشرة بمصائر ملايين كثيرة من جماهير الكادحين.

لم يكشف الكتاب الديمقراطيون الخصائص الإيجابية للوسط الشعبي وقواه الخلاقة فحسب، بل وانتقدوا أيضاً الجوانب المتخلفة للوعي الشعبي. اعتبر تشيرنشيفسكي التصوير الواقعي الصادق بدون أصباغ للحياة الشعبية في قصص أوسبينسكي «بداية التغيير» في التصوير الفني للشعب. وإلى جانب تقييمهم الرفيع للجوهر والطابع الشعبي بوجه عام غالباً ما كان الكتاب

الديمقراطيون يعربون عن قلقهم وحزنهم بصدد تخلف وعي الشعب وكانوا قساة في نقدهم أحياناً لهذا الفلاح الذي كانت حريته وسعادته غالية على قلوبهم.

أشار لينين أكثر من مرة إلى أن تطور الرأسمالية أدى إلى نهوض الشعور بالشخصية لدى الإنسان وفي الوسط الشعبي أيضاً. جسد الأدب الواقعي هذا الأمر. عكس الأدباء، خصوصاً أوسبينسكي وكورلينكو، يقظة الشعور بالشخصية في الوسط الفلاحي من خلال نماذج الفلاحين المتمردين الذين أعلنوا بجرأة لمن يضايقهم أن «الحقوق أعطيت للجميع الآن». كشفت الواقعية الطابع المتناقض للتطور الاجتماعي للطبقة الفلاحية في ظروف الرأسمالية. فكثيراً ما خرج من أوساط الفلاحين المتطورين الميسورين إلى حد ما الكولاك – «أكلة العالم» الذين صورهم الأدب الروسي في السبعينات والثمانينات بشكل رائع. عن مثل هذا الكولاك كتب أوسبينسكي ما يلي: «إنه يلتهم جيرانه، يتلمظ ويلحس بلسانه فقط، ثم يمسح بيديه فمه القذر».

أيقظت الرأسمالية الشعور بالشخصية، لكن عملية اليقظة هذه اتخذت في أحيان كثيرة في الوسط الشعبي أشكالاً صاغتها الرأسمالية نفسها: «كل واحد لنفسه وإله واحد للجميع» ونذكر في هذا المجال بأخلاقيات الوسط الفلاحي المصورة في مسرحيات ليف تولستوي وفي قصص تشيخوف وبونين.

يشير الأدب الغربي إلى ظواهر مشابهة في أوروبا الغربية أيضاً. كتب الناقد الفرنسي التقدمي بير غامارا عن موباسان ما يلي: «موباسان في أدبنا أحد أوائل من اكتشف تلك الحقيقة الهامة وهي أنّ الشعب أصبح حامل وحافظ المشاعر والتطلعات الأكثر نبلاً وإنسانية: العظمة، الكرامة، شعور الشرف والحس الوطني الأصيل». غير أن موباسان نفسه في القصص الفلاحية، وهكذا زولا وليمونيه في رواياتهما، يصورون أيضاً الأخلاق والعادات والعلاقات المفعمة بالجشع والحسد والنفعية والأنانية المتفشية في الوسط

الفلاحي بفعل تأثير الأوضاع البورجوازية الرأسمالية. يُبرز برت – هارت وجاك لندن في أعمالهما الشخصيات القوية المفعمة بالرجولة الخارجة من الوسط الشعبي، لكن كُشف أيضاً بشكل مقنع الطابع المشوه الممسوخ للتقدم البورجوازي – الرأسمالي من خلال المصائر الدرامية للناس البسطاء.

رافق تطور الرأسمالية في مختلف البلدان تحول قسم كبير من الفلاحين والحرفيين إلى بروليتاريا وكذلك إملاقهم الشديد – الأمر الذي خلق درامات إنسانية كثير أشار إليها في حينه الأدب الواقعي. انتشرت في روسيا بشكل واسع في نهاية القرن التاسع عشر ظاهرة التشرد في أوساط القسم الجائع المحروم من السكان. وصور الأدب بشكل رائع نماذج «روسيا المتشردة» وصولاً إلى الناس الذين صاروا في «الحضيض» كما برزت على صفحاته صور «العصاة»، لكن أولئك الذين يمثلون في الغالب دور الناس الذين هصرتهم الحياة وفقدوا علاقتهم بأجواء العمل والكدح.

إذا نظرنا إلى فن الواقعية بالإجمال وقيمناه من زاوية تصويره الفني لطبقات المجتمع الإقطاعي والبورجوازي، فيجدر الاعتراف بأنه قد ألقيت الأضواء الكاشفة من قبل الواقعية على كل طبقة اجتماعية. كشف الكتاب الواقعيون في القرن التاسع عشر في أعمالهم الطابع والدور الاجتماعي، الوضع المتغير والأهمية التاريخية كذلك لكل من مجتمع النبلاء، البورجوازية، الطبقة الفلاحية ومختلف فئات المثقفين. وإذا كانت ترجع مأثرة دخول الطبقة العاملة، كموضوع اجتماعي، إلى الرومانتيكية – بايرون، شيللي، هوغو، جورج صاند... – فإنّ الواقعية النقدية بالذات، وحسب إمكاناتها، صورت وضع الطبقة العاملة في ظل الرأسمالية وأشارت إلى تنامي استيائها واحتجاجها ضد هذا الوضع. عالجت الواقعية صراع العمل ورأس المال بشكل عميق في العديد من الأعمال.

في البداية دخل موضوع الطبقة العاملة في الأدب الواقعي دونما ارتباط مباشر بقضايا الاشتراكية، بل كتصوير فني لظاهرة جديدة في الحياة الاجتماعية تستحق كغيرها الاهتمام من جانب فن الواقعية. في روايته «لوسيان ليفين» يصور ستندال إضراب العمال. في قصة «الفتاة ذات العين الذهبية» يتطرق بلزاك إلى لوحات الشقاء والعمل المرهق للعامل ويعبر عن استيائه من استغلاله البشع، دون وازع من ضمير، من جانب الرأسمالي المالك، كما أن أحد أبطاله في «لقاءان في عام واحد» عامل طباعة باريسي. تبرز صورة العامل الانكليزي في أعمال ديكنز، ويطرح موضوع الطبقة العاملة في الواقعية الألمانية في الأربعينات. وهكذا نرى أنه ينتظر هذا الموضوعَ مستقبل عظيم في تطور الأدب العالمي.

تعاطف الكتاب الواقعيون العظام في النصف الأول من القرن التاسع عشر مع الإنسان الكادح وأشفقوا على شقائه ووضعه البائس، لكن الطابع الفكري – الفني لمعالجة موضوع الطبقة العاملة في أعمال بلزاك، ديكنز، فلوبير يكشف قصور فهمهم الثوري للبروليتاري. قال بلزاك على لسان الدكتور بيناس – أحد أبطاله القريبين من نفسه في رواية «العيادة الريفية» ما يلي: «أعتقد أني قد برهنت بالفعل عن إخلاصي لطبقة الفقراء المحرومين، وآمل ألا أُتهم بأني أريد لها الشر. لكن مع تقديري لعرقها وجهدها وانحنائي أمام صبرها وخضوعها أؤكد أنها غير قادرة أو مؤهلة للمشاركة في تسيير شؤون البلاد. البروليتاريون بتصوري أطفال الشعب الكبار ويجب أن يبقوا تحت الوصاية». كان لمثل هذا التقييم أساس تاريخي معين في الربع الأول من القرن التاسع عشر عندما كانت الطبقة العاملة تنتظر المساعدة من الخارج كما أشار إلى ذلك ذات مرة إنجلس. لكن منذ عام ١٨٣٠ صارت «الطبقة العاملة والبروليتاريا المناضل الثالث من أجل السيادة». وفي ضوء الشروط الجديدة تكشف كلمات بلزاك الآنفة الذكر جوهر ذلك الضلال والخطأ الكبير بخصوص الطبقة العاملة الذي تميز به حتى كبار كتاب الواقعية الكلاسيكية

قبل كومونة باريس. عندما كتب إنجلس في مقاله عن توماس كارليل أن «عمال انكلترا وفقراءها وحدهم يستحقون الاحترام رغم خشونتهم وهمجيتهم وأن إنقاذ البلاد سيكون على أيديهم» أعرب ديكنز كذلك عن احترامه للعمال وأشفق عليهم كفقراء، لكن كان من الصعب عليه وقتها أن يفهم أنه على أيدي هؤلاء الفقراء الخشنين غير المتعلمين يجدر توقع الخلاص مستقبلاً من النكبات والمآسي الاجتماعية المحيقة بانكلترا البورجوازية. في روايته «الأزمنة الصعبة» يسلط ديكنز الضوء بشكل واسع على التناقضات الاجتماعية القائمة بين العمال والبورجوازية، لكن لا يثير تعاطفه وتأييده النضال الطبقي للبروليتاريا، فيصور الكاتب العامل الثوري الشارتي Chartist سلكبريدج بشكل سلبي ويمتدح العامل الضعيف المستكين الذي يرفض الكفاح الثوري ويعول على كرم وطيبة ووجدان السادة المالكين. اعترف ديكنز بحق العمال في الإضراب، لكنه نظر إليهم، مع ذلك، «كأطفال ضالين». رفض الكاتب أيضاً العنف الثوري كوسيلة لتغيير المجتمع. كان مصدر هذه الميول والآراء قصور النزعة الإنسانية الخيالية الخائفة دائماً من «الهزات السياسية العنيفة الخطرة على العالم» (بوشكين)، والمغلفة بالرغبة والأمل في تصالح قوى المجتمع المتصارعة. دان بلزاك وفلوبير كذلك القمع الوحشي للعمال الباريسيين في أحداث حزيران ١٨٤٨، لكن اعترى كليهما الخوف من ثورة «ذوي الستر».

لكن، مع ذلك، لاقت الحركة الشارتية Chartism صدى إيجابياً مباشراً في مؤلفات بعض الكتاب الواقعيين في أواسط القرن التاسع عشر. استطاعت اليزابيث غاسكل في روايتها «ماري بارتون» تقديم نماذج رائعة للعمال الثوريين كالعامل جون بارتون أحد أفراد الحركة الشارتية ومنظم الجماهير وماري بارتون ذات الشجاعة الآسرة، لكن غاسكل نفسها كصديقتها الكاتبة الواقعية شارلوت برونتي – التي رسمت في روايتها «شرلي» العمال الانكليز – تنحرف باتجاه أوهام الإصلاح.

كذلك الأدب الروسي لم يستوعب فوراً التناقض الأساسي في روسيا، في فترة صعود النظام البورجوازي – الرأسمالي، بين الطبقات الرئيسية للمجتمع – البروليتاريا والبورجوازية ودور الطبقة العاملة في التطور الاجتماعي. لكن أبدى كل من بيلينسكي، تشيرنشيفسكي، دوبروليوبوف وبيساريف اهتمامهم بوضع الطبقة العاملة وتعاطفهم معها. في رواية «ما العمل؟» يلتحق لوبوخوف بالمعمل تحت اسم تشارلز بيمونت حيث يستعد لقيادة الدعاية الثورية بين صفوف العمال، وربط بيساريف مصائر أوروبا بحل قضية العمال، كما عرَّف شلغونوف القارئ الروسي على مؤلف إنجلس «وضع الطبقة العاملة في انكلترا».

لاقت قضية الطبقة العاملة تصويراً فنياً في أدب الستينات. ففي عام ١٨٦٤ كتب نيكراسوف قصيدته المشهورة «الخط الحديدي» التي برزت فيها لأول مرة في الشعر الروسي صورة العامل، وبدأت بعدها عملية الاستيعاب الفني لعالم العامل وليس الفلاح فقط.

يرسم غليب أوسبينسكي في «الهزيمة» صورة العامل الطليعي ميخائيل ايفانوفيتش من تولا. ويعكف كاتب ديمقراطي آخر هو فيودور ريشينيكوف على كتابة روايتين عن واقع البروليتاريا في الاورال «عمال الجبال»، «أين الأفضل». استطاع الكاتب في هذين العملين تجسيد الخصائص والسمات الخاصة بحياة وميول وأمزجة عمال الاورال – أنصاف الاقنان. ينقل ريشينيكوف كذلك البوادر الأولى للاحتجاج والاستياء في الوسط العمالي.

يطور موضوع الطبقة العاملة في الستينات كاتب ديمقراطي آخر هو فيودور أومولوفسكي في روايته «خطوة فخطوة» – ١٨٧٠. كان الطابع المثالي غالباً في تصوير نماذج العمال، وكانت لهذه النماذج جذور في الواقع. لكن «عبرت مظاهرات الستينات عن بعض اليقظة في الوعي». «وفي هذه الفترة بدأت تبرز شريحة غير كثيرة العدد، لكن ذات تأثير، من الكوادر

البروليتارية المتعلمة في المدن التي تفتش عن الطريق القويمة للتحرر والخلاص من الفقر والظلم والقمع»(*).

أشار الكتاب الروس الواقعيون – الذين يرقبون باهتمام سير الحياة الروسية وينظرون، بشكل نقدي معه، إلى النظرية الشعبوية – إلى الحقيقة التقدمية الجديدة في الحياة الروسية المتمثلة ببروز العامل الطليعي الواعي على أرضية التطور الصناعي، المتجاوز للميول والأوهام الفلاحية – الشعبوية. في نهاية روايته «الأرض البكر» يتعرض تورغنيف، في معرض تصويره الدراما التاريخية للحركة الشعبية، إلى الظاهرات الجديدة الخاصة بمرحلة الإصلاح (إلغاء نظام القنانة) غير المعروفة إلا بشكل محدود في ذلك الزمن بالنسبة للأدب الروسي، مثل المعمل، شخصية العامل، العامل التقني الجديد المثقف الذي يدير الآلة.. يصور الكاتب العامل بافل كإنسان مستقل، ذكي، قوي الإرادة، متماسك خلقياً، مرتبط بكل الوسط الشعبي وأحد قادته. رأى تورغنيف في بافل وأمثاله أبطال المستقبل في الأدب الروسي. نظر ليف تولستوي كذلك باحترام وإشفاق عميقين إلى العمال. ففي روايته «البعث» يعتري نيخلودوف – البطل الذي يعكس بخصوص هذا الموضوع ميول وآراء الكاتب – لدى احتكاكه بالناس الكادحين «شعور فرح السائح الذي يفتح عالماً جديداً رائعاً غير معروف من قبل».

أدرك الكتاب التقدميون تدريجياً أنّ عرض حال العامل، تعليق الآمال على الإنتاج الجماعي – التعاوني في المشاعة الفلاحية (الشعبيون) والتعويل على المواعظ الأخلاقية ونداءات الضمير (تولستوي) غير كاف، بل غدا ضرورياً التفتيش عن قوى واقعية فعالة للكفاح ضد الرأسمالية. فكر

(*) تاريخ الحزب الشيوعي السوفييتي. الجزء الأول، موسكو ١٩٦٤، ص ٧٤ (باللغة الروسية).

أوسبينسكي، شيدرين كورلينكو عميقاً في هذا الموضوع - بالعمليات الاجتماعية - والاقتصادية التي خلقها تطور الرأسمالية في روسيا. في أدب الشعبويين بالذات، في الثمانينات، يبدأ بشكل جديد تصوير موضوع البروليتاريا. ففي قصته «من الأعلى إلى الأسفل» - ١٨٨٦ يحكي الكاتب الشعبي كارونين عن مصير فلاح شاب - ميخائيل لونين ينزح إلى المدينة، يصبح نجاراً ويتوق إلى العلم والحياة الواعية. ويشير بليخانوف في معرض مقارنته للفلاح المتخلف ايفان يرملايفيتش الذي تكلم عنه أوسبينسكي في دراسته «الفلاح والعمل والفلاحي» بالعامل ميخائيل لونين بطل قصة كارونين إلى أن «أحدهما يمثل روسيا الفلاحية قبل بطرس، بينما يمثل الثاني روسيا العمالية الجديدة الناشئة». رأى بليخانوف في قصة كارونين بداية اتجاه جديد مثمر في الأدب الروسي خارج عن الإطار التقليدي في طرح الموضوع الفلاحي منذ زمن راديشيف. كان لمثل هذه العملية أيضاً مكان في الآداب الأوكرانية (ايفان فرانكو، كاتسوبينسكي)، البولونية (رايمونت)، الألمانية (بولينصا - «الفلاح») وفي الآداب الأوروبية الأخرى. تلاقي حياة ومصائر الطبقة العاملة صدى واسعاً في الآداب الأوروبية عامة حتى في تلك التي لم يلاحظ فيها هذا الموضوع سابقاً. فيصور الكاتب الإسباني بيوباروخ في ثلاثيته «النضال من أجل البقاء» نماذج الوسط العمالي. يبرز موضوع الطبقة العاملة في مسرحيات هنريك إبسن (أعمدة المجتمع) ولدى ب. بيرنسون (الإفلاس) و«فوق طاقاتنا». تبرز أعمال أدبية حول موضوع الطبقة العاملة كذلك في النثر الديمقراطي التشيكي أهمها «في دوار الماء العكر» للكاتب الواقعي انتال ستاشيك. وفي الأدب البولوني تصبح حياة الطبقة العاملة موضوع روايات «الفحامون» غروشينسكي، «أرض الميعاد» - رايمونت، «المشردون» - جرمونسكي. وإن صور العمال في جميع هذه الروايات مفعمة بتعاطف مؤلفيها العميق مع الجماهير الكادحة.

لكن لم يع هؤلاء الكتاب أيضاً الدور التاريخي التحرري للبروليتاريا، إذ يُلقى الضوء على قضايا حياتها من جانب أخلاقي بشكل أساسي. أبدع إبسن، كما وعد العمال في كلمة له عام ١٨٨٥، نماذج رائعة للمرأة الأصيلة الفاضلة القوية الشخصية. لكنه لم ينجح، مع الأسف، في تصوير القوة الأخرى للمجتمع المعاصر له التي تحدث عنها في خطابه – الطبقة العاملة التي آمن بقواها الخيرة، لكنه فهم دورها التاريخي بشكل رئيسي على صعيد التطور الأخلاقي للمجتمع فقط. لم يتميز بفهم عميق لنضال الطبقة العاملة كذلك الكتاب الواقعيون الألمان في القرن التاسع عشر – فريتاغا، شبلهاغن وحتى فونتاني.

مع تطور الرأسمالية يتفاقم الفقر والاضطهاد والاستغلال ومعه استياء وغضب واحتجاج الطبقة العاملة التي تتوحد وتتنظم من خلال آلية عملية الإنتاج الرأسمالي ذاتها. صورت الواقعية النقدية في العديد من الأعمال بشكل بارز الجانب الأول لحياة البروليتاريا في ظل الرأسمالية، لكنها لم تهتم إلا قليلاً بالجانب الثاني. أشار إنجلس إلى هذه الأحادية في تصوير الطبقة العاملة في رسالته إلى هاركنس في نيسان من عام ١٨٨٨، إذ ألقت الضوء في قصتها «فتاة المدينة» على جانب المعاناة فقط في حياة البروليتاريا الانكليزية. غدت قوة الواقعية وميزتها الايجابية تتوقف الآن – حسب رأي إنجلس – على فهم الكاتب الصحيح وتصويره الفني الشامل لنضال الطبقة العاملة عندما يتطرق، كفنان، لحياتها.

في نهاية القرن التاسع عشر دخل مجال الواقعية في الرواية وفي الأدب المسرحي من باب عريض موضوع النضال الثوري للطبقة العاملة الذي حلم به إنجلس. وكانت تلك مأثرة زولا مؤلف رواية «جيرمينال» عام ١٨٨٥ وجيرهارد هاوبتمن مؤلف مسرحية «عمال النسيج» عام ١٨٩٢. كتب زولا بصدد روايته الآنفة الذكر ما يلي: «رواية «جيرمينال» هي غضب العمال

وقد ألحقت بالمجتمع ضربة عنيفة اهتزّ منها، هي بكلمة واحدة صراع العمل ورأس المال، وفي ذلك كل مغزى الكتاب، إذ يتنبأ بالمستقبل ويطرح سؤالاً سيصبح الأهم في القرن العشرين». وفي تعرضهما لنضال البروليتاريا الثوري سوَّغ زولا وهاوبتمن استياءها وأيدا احتجاجها ضد الظروف اللا إنسانية للحياة. فإذا كان زولا في «المصيدة» قد ألقى الضوء على جانب المعاناة فقط في حياة الطبقة العاملة وبرز تعاطفه معها من منظور أخلاقي – خيري بشكل أساسي، فإنه في «جيرمينال»، المكتوبة في ظروف انتفاضة عمال النسيج الفرنسيين في أواسط الثمانينات، قد صور النضال الثوري للطبقة العاملة؛ كما لم يُرجع جانب المعاناة الآن إلى عيوب وعلل كامنة في الوسط العمالي ذاته، بل إلى استغلال التروستات الرأسمالية للبروليتاريا. على هذه الأرضية تمكن زولا من تصوير نمو الوعي الطبقي للعمال والحتمية الاجتماعية – التاريخية لازدياد حدة صراع البروليتاريا الطبقي مع البورجوازية. يصور اوكتاف ميربو كذلك في مسرحية «القساوسة السيئون» – ١٨٩٧ الكفاح الثوري للطبقة العاملة. لكن مع ذلك بقي وهم «الميول الهدامة» للطبقة العاملة في نسف الحضارة البورجوازية وتقويض أسس المجتمع البورجوازي هو المؤثر بشكل رئيسي على زولا وهاوبتمن: جذب «شبح الثورة الأحمر» زولا وأرعبه في نفس الوقت. فيصور كومونة باريس في «الهزيمة» بشكل غير صحيح، علماً أن بطولة الكوموناريين تلقى احتراماً عميقاً من جانبه. وفيما بعد يصور رومان رولان في ملحمة «جان كريستوف» مظاهرة العمال الثوريين كانفجار عفوي لأناس حركتهم الغرائز. ورغم أنّ بطله جان كريستوف يشارك الثائرين على المتاريس انتفاضتهم مأخوذاً بصديقه اوليفيه، لكنه يبقى غريباً عنه، كما تجلى في مصرع اوليفيه نفسه، الذي يأخذ طابع المصادفة المفاجئة، قصور فهم رومان رولان للثورة.

لم يكن من السهل أبداً أن يفهم حتى المبرزون من كتاب الواقعية النقدية المنطلقون من الأفكار والآراء الإنسانية الخيالية السامية أن خلاص البشرية وحل القضية الاجتماعية الكبرى سيكون على أيدي هؤلاء الناس الذين يسحقهم العمل المضني والحاجة اليومية، هؤلاء المحرومين من العلم والثقافة – على أيدي الفحامين الذين صورهم زولا، أو عمال التعدين في رواية ليمونيه «المعمل» وعمال النسيج في قصة هاوبتمن. غدا الإشفاق على الكادحين غير كاف. صار ضرورياً وعي الأهمية التاريخية – العالمية للنضال الثوري للطبقة العاملة على ضوء النظرية الثورية الطليعية – الماركسية. كتب بليخانوف موجهاً كلامه إلى المؤلفين الذين يستبدلون الثورية بالخيرية Philanthropism البورجوازية ما يلي: «أفضل ممثلي الطبقات العليا الذين لم يستطيعوا الانتقال إلى جانب البروليتاريا غير قادرين إلا على تمني «ليلة سعيدة» للمحرومين والمظلومين. شكراً لكم أيها السادة الطيبون لكن ساعاتكم متأخرة: الليل ينجلي الآن ويبدأ نهار حقيقي.....». كتب بليخانوف كلماته هذه في فترة غليان ثورة ١٩٠٥.

وهكذا شمل أدب الواقعية النقدية كل طبقات وشرائح المجتمع المعاصر له من الأسفل إلى الأعلى وكشف على ضوء إمكاناته التناقض القائم بين مختلف الطبقات في المجتمع البورجوازي، وعلاقاتها الحياتية المتبادلة، وتبعية مصائر بعض الطبقات لأخرى. وإن ما أشار ماركس وإنجلس إليه بخصوص بلزاك ومعرفته العميقة والشاملة بحياة المجتمع البورجوازي – الرأسمالي يمكن سحبه على أدب الواقعية النقدية بالكامل.

شكلت الواقعية الاجتماعية – التاريخية للقرن التاسع عشر عصراً جديداً في الأدب العالمي لأنها أضاءت على نحو جديد الماضي التاريخي للإنسانية. في الرواية التاريخية التي تعتبر بحق انتصاراً رائعاً للواقعية وجدت عصور

مختلفة من تاريخ الشعوب والقوميات تصويراً أميناً لها. استطاع والترسكوت، بلزاك، ستندال، بوشكين، غوغول، مانسوني، شارل دي كوتسر، هنريك سينكيفيتش. إيفان فازوف، بيرس هولداس وكتاب آخرون، على أساس مبادئ الواقعية، أن يكشفوا فنياً الكثير من صراعات وتناقضات الماضي الدراماتيكية، الخصائص القومية للشعوب ويصوروا الأحداث التاريخية الهامة ويرسموا عالم وأخلاق العصور المختلفة وصور القادة التاريخيين العظام. وفي تطور النوع التاريخي في الواقعية كانت ملحمة ليف – تولستوي العظيمة «الحرب والسلام» قمة متميزة.

*　*　*

- ٢ -

صوّر الكتاب الواقعيون بوضوح صراع الإنسان مع «الحقارات الرصاصية» لحياة مجتمع الملكية الخاصة. جسدت الواقعية كثيراً من الدرامات والتراجيديات المنبثقة على أرضية الصراع بين الفرد والمجتمع الذي تمزقه التناقضات الطبقية. وقد قام مذهب الواقعية القديمة – حسب كلام ماركس – وكل كنوزها على أرضية هذه التناقضات وما ارتبط بها وتفرع عنها من مسائل وحالات حياتية ومصائر بشرية. يعتبر كشف الطابع التراجيدي للحياة اليومية في مجتمع الملكية الخاصة وتصوير معاناة قوى المجتمع الحية وذبول أرواحه الميتة الخصيصة الجوهرية لمضمون أعمال الواقعية. إن أحد النماذج المنتشرة بشكل واسع في الأدب العالمي هو نموذج الإنسان – ضحية الحياة. كتب ليف تولستوي، موضحاً مغزى روايتي موباسان «الحياة» و«الصديق اللطيف» ما يلي: «مات ويموت كل نظيف وطيب في مجتمعنا، لأن هذا المجتمع سيء ومرعب بشكل غير معقول».

تجيء أعمال دوستويفسكي وتولستوي كتلخيص لكل العمل العملاق للواقعية الكلاسيكية في تصوير حياة مجتمع الملكية الخاصة. لم تكشف في الأدب العالمي من قبل أبداً. بمثل هذا الكمال والتركيز، بمثل هذه الحدة والقسوة، التناقضات الصارخة بين الفئات العليا ذات الأفضلية والامتيازات في مجتمع الاستغلال وبين فقر وقمع الفئات الشعبية الدنيا. وفي روسيا القيصرية، حيث أضيفت رواسب القنانة والنظام البوليسي الإرهابي البشع إلى الاستغلال الرأسمالي فزادته تفاقماً، بدا كل شيء قذراً بشكل فاضح، مثيراً الحقد والاحتجاج ومغذياً بالتالي الواقعية الروسية.

خلقت المآسي والعذابات الشعبية واستياء جماهير الكادحين في الريف والمدينة غالباً الأمزجة والميول الثورية في الوسط الشعبي ذاته وفي أوساط المثقفين الديمقراطيين الطليعيين. كان القرن التاسع عشر عصر الثورات البورجوازية والحركات التحررية القومية المعادية للإقطاع المعبرة عن تطلعات الجماهير الكادحة التي غدت أساس وأداة هذه الثورات والحركات. وجد هذا الأمر انعكاساته أيضاً في المضمون الفكري – التاريخي لأدب الواقعية النقدية.

ظهرت نماذج الثوريين في الأدب العالمي منذ عصر الثورة الفرنسية في مؤلفات غوته وشيللر. في شكل رومانتيكي يظهر الثوريون – الديمقراطيون على صفحات روايات جورج صاند وهوغو، وتجد نماذجهم تجسيداً فنياً في مؤلفات الكاتبين الكبيرين بلزاك وستندال – معاصري الحركة الثورية الديمقراطية في فرنسا وإيطاليا. وأشار إنجلس إلى مأثرة بلزاك في تصويره الصادق لثوريي زمانه المشتركين في انتفاضة باريس في الخامس والسادس من شهر حزيران لعام ١٨٣٢. ورأى ستندال أناساً حقيقيين صميميين في وسط الفحامين الإيطاليين. وجدت الروح الثورية تجسيداً لها في التيارات الثورية الكلاسيكية والرومانتيكية، ولاحقاً وجدت التصوير

الموضوعي في لوحات واقعية وفي نماذج مجسدة لمراحل هامة من تاريخ الثورة من عهد كونفانت وحتى كومونة باريس.

تظهر نماذج الثوريين على صفحات الأدب الروسي في شخص بطل «رحلة من بطرسبورج إلى موسكو» لراديشيف وفي أبطال الشعر الغنائي لدى الديسمبريبين، بوشكين، ليرمنتوف، تاراس شفتشينكو. في الواقعية يرسم هرزن نماذج الثوريين الأوائل، وفي رواية «ما العمل؟» يبدع تشرنتشيفسكي أول نموذج للثوري المحترف في روسيا – رخميتوف وتتسم هذه النماذج كلها بأنها مفعمة بحب وتعاطف مبدعيها. يدخل في الغاليري الفنية لنماذج المناضلين الثوريين ثوريو سليبتصوف في «استهلال» و«الزمن الصعب» وبطل الأشعار الثورية الغنائية في السبعينات وشخصيات أخرى في الأدب الروسي مثل ماريانا في رواية «الأزمنة والأفكار» والفتاة القديسة في «العتبة» عند تورغنيف، واندريه كوجوخوف عند ستيبانياك – كرافشينسكي، يتسم هؤلاء الأبطال جميعاً بالروح الرومانتيكية الثورية، بالوعي وبالالتزام الدقيق الصارم الذي يصل حد التقشف والزهد. تجسد صورهم السمات النموذجية للثوري الروسي الذي جعل تشرنتشيفسكي يستخدم لأول مرة في الأدب العالمي من أجل تصويره، ألوان رامبراندت الحادة التي طلبها ماركس من الكتاب الذين يصورون نموذج الثوري.

لاقت نماذج الثوريين الذين صورهم الكتاب الواقعيون الروس صدى عالمياً. ففي تصوير نموذج البطل الثوري في روايته «الفحامون» تأثر زولا برواية تشيرنشيفسكي «ما العمل؟» وبنماذج الثوريين الذين صورهم تورغنيف. ونجد صدى «ما العمل؟» في قصص الكاتب السويدي سترندبرغ الذي كان من أشد المتحمسين لتشرنشيفسكي في شبابه. كما كتب إيتل فوينتش روايته المعروفة «ذبابة النعرة» تحت تأثير أجواء الأدب الطليعي الروسي.

استطاع أدب الواقعية النقدية تجسيد سمات المناضلين الثوريين في الماضي – نقاءهم الأخلاقي، سمو تطلعاتهم الإنسانية، إخلاصهم لقضية الكفاح من أجل الحرية، كما صور فنياً، إلى جانب ذلك، مصيرهم التراجيدي المرتبط بالإخفاقات التاريخية للحركة التحررية.

ثمة في أوساط الطبقات المسيطرة وبين صفوف المثقفين التقدميين، وليس في الوسط الشعبي فقط، أناس مخلصون شرفاء غير ثوريين، لكن متعاطفين مع قضايا الشعب مشفقين على آلامه يتمنون بصدق الخير العميم ويتطلعون إلى العدالة. تمر نماذج الأبطال الخارجين من صفوف الطبقات المسيطرة الراغبين بتبني وجهة نظر المصالح الشعبية كسلسلة طويلة في الأدب العالمي في القرن التاسع عشر. دل ظهور مثل هذه الشخصيات وحده على اعتراف من جانب الأدب التقدمي بضرورة التغيير الاجتماعي للحياة.

إلى جانب ذلك صوّر العديد من أعمال الواقعية الأوروبية الغربية في القرن التاسع عشر، بدءاً من بلزاك، وفي الأدب الروسي بدءاً من «مصيبة من العقل» لغريبايدوف، انهيار الأوهام الفكرية التي كانت لدى كثيرين من الشباب ذوي الميول التقدمية من شتى الأوساط الاجتماعية. تجلى هذا الانهيار في عجز الإنسان ذي الإرادة الحرة والتفكير المستقل، في اصطدامه بقوى الجمود والرجعية، في خيبة الأمل اليوم فيما كان أمس حقيقة، في الحلول الوسط والمصالحة ومن ثم في الانغلاق والانكفاء على الذات – الأمر الذي وجد تعبيراً له في التأملية الذهنية لدى العديد من المثقفين التقدميين غير الراغبين بخدمة البورجوازية، لكن غير المرتبطين بنضال الجماهير الكادحة. تعتبر دراما سولنس بطل إبسن الذي ألقى بنفسه من أعلى البرج الذي بناه، إلى حد ما، رمزاً لمثل هذه الدرامات الروحية. وبالمقابل كان أساس الرضا والفرح في مثل هذه الحالات والإشكالات الحياتية مرتبطاً «بالسعادة

البورجوازية الصغيرة» (باميلوفسكي) التي عنت قبل كل شيء المصالحة مع الحياة، التراجع عن المثل الأعلى السامي وفقدان الكرامة الإنسانية، الأمر الذي صوره تشيخوف بدقة وصدق. عالجت أعمال واقعية كثيرة هذه المسألة – مسألة المثقفين التقدميين في القرن التاسع عشر (الإنسان الزائد). جسد الأدب الواقعي الروسي المصائر الدرامية للمثقفين الطليعيين الروس ويكفي أن نذكر هنا بأعمال غريبايدوف، بوشكين، هرزن، تورغنيف، تشيخوف وغيرهم...

يمكن أن نقول وبدون مبالغة إنّ تصوير التناقضات القائمة بين التطور الروحي – الخلقي للفرد وبين الظروف الاجتماعية غير المواتية لهذا التطور قد شكل المضمون الرئيسي الهام للأدب الواقعي في أوروبا وللواقعية الأمريكية فيما بعد. تكمن هذه التناقضات بهذا الشكل أو ذاك في أساس الصدامات والصراعات الحياتية القائمة في أهم أعمال الأدب العالمي.

جسد العديد من النماذج الأدبية الحية التي خلقها فن الواقعية في القرن التاسع عشر النضال البطولي المتواصل أبداً للبشر من أجل كرامة الإنسان وسعادته.

ثمة صفحات شاعرية خالدة وأشعار غنائية كثيرة تصور مشاعر ومعاناة إنسانية كالتعلق بالوطن، الحب، الصداقة وصفات شخصية كالرجولة والشجاعة في مواجهة شدائد الحياة، وأخيراً الحب للأطفال وللأهل. وبصرف النظر عن كل توجهه وميله النقدي تطلع الكاتب الواقعي دائماً، عندما كان يلحظ شيئاً ما إيجابياً وجيداً، إلى تصويره من أجل ترسيخه في الواقع.

لكن، رغم ذلك، فقد كشف الأدب الواقعي بشكل واسع تلك العملية التي أسماها غوركي انحلال الشخصية. كتب غوركي عام ١٩٠٩ ما يلي: «نأمل أن يكتب أحد الرجال المخلصين الشرفاء كتاباً حزيناً بعنوان «انحلال

الشخصية» يعبر فيه بوضوح عن عملية الإفقار الروحي المستمرة للإنسان وتقلص ذاته». ويعتبر تاريخ الأدب العالمي وفن الواقعية في المقام الأول خير شاهد على هذه العملية.

تقود عملية انحلال الشخصية إلى تفكك وتفتيت النماذج الإنسانية التي يضطر الكتاب الواقعيون في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين للرضا والتسليم بها.

إن موضوع «الإنسان الصغير»، الذي شغل الأدب التقدمي إلى حين مع احتفاظه بأهميته، تحول في أعمال تشيخوف، موباسان وغيرهم بالتدريج إلى موضوع الإنسان «الضئيل» الضيق الأفق الذي لا تتجاوز تطلعاته إطار الحياة اليومية الخاصة بالبورجوازي الصغير.

في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أشار كثيرون من الكتاب النابهين في الغرب وفي روسيا – فرلين، بورجيه، إبسن، تشيخوف، بلوك – إلى الانتشار المتزايد «للتعب النفسي» ومزاج اليأس وعدم الإيمان بالحياة وكذلك إلى انفصام الشخصية الذي أشار إليه دوستويفسكي في «المِثْل». كتب دوستويفسكي بهذا الصدد ما يلي: «إنها فكرة رائعة ونموذج عظيم من حيث أهميته ومغزاه الاجتماعي كنت أول من تنبأ به».

تغدو دراما انفصام الشخصية واحدة من أهم مواضيع الأدب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. يفقد إنسان المجتمع البورجوازي وضوح شخصيته واستقلالها.

يتفاقم اغتراب الإنسان عن المجتمع والناس بعضهم عن بعض حتى في الأسرة – الأمر الذي وجد تصويراً له في الكثير من أعمال الأدب العالمي في نهاية القرن التاسع عشر والثلث الأول من القرن العشرين، من قصة «إيفان ايليتش» لتولستوي إلى رواية فرانسوا موررياك «عقدة الأفاعي» – ١٩٣٢.

تؤلف عملية «تقزم» الإنسان واغترابه في ظل ظروف مجتمع الملكية الخاصة الجانب الهام والجوهري في مضمون أدب الواقعية النقدية.

في نهاية القرن التاسع عشر يعاني الكتاب الواقعيون أكثر فأكثر، في الغرب وفي روسيا، مصاعب جدية في خلق النموذج الإيجابي الذي من شأنه تجسيد الأفق التاريخي للتطور الاجتماعي. فيحاول كثيرون منهم إرضاء هذا التطلع باللجوء إلى مجال الإبداع الذهني للإنسان وجانب العلاقات الأخلاقية والسلوكية لحياة البشر مثل الحب، الصداقة.. وغيرها. لكن واجهت الكاتب هنا محدودية الإمكانات والفرص التي يتيحها الواقع.

كانت الأعمال الفذة في الماضي تستقي مادتها من المآسي والشقاء والعذابات التي تعترض سبيل حياة الإنسان، أي كان الجميل والرائع في الفن يأتي من تصوير القباحة والتشوه القائمين في الواقع. لم تكن غاية المعالجات الفنية المختلفة والتصعيد الدرامي في الدراما والرواية القديمتين، وكذلك معاناة البطل في الأشعار الغنائية التي تصور طاقة الإنسان، حماسه ونشاطه وقواه الخلقية، تثبيت قيم إنسانية معينة بقدر ما كانت موجهة من أجل الصمود في الكفاح من أجل الحياة وتجاوز الظروف الصعبة غير المواتية. كان على تولستوي، مثلاً، أن يخصص القسم الأعظم من روايته «آنا كارنينا» لتصوير مصائب ومآسي أبطاله.. لهذا السبب اتخذ تصوير الإنسان في الغالب طابعاً سلبياً.

من أجل التأكيد على شيء ما سام أو ترسيخه نادراً ما كان الكاتب الواقعي يجد مستنداً في الحياة. عكس فقدان البطل الإيجابي الحركة العامة المتصاعدة في ذلك الوقت لعملية انحلال وبؤس شخصية الإنسان في المجتمع البورجوازي – الأمر الذي كان لابد أن يجد صداه في مصائر الفن الواقعي.

* * *

كان تطور الايديولوجيا البورجوازية الديمقراطية الأرضية الفكرية للواقعية في القرن التاسع عشر بشكلٍ رئيسي. وكانت الأفكار الديمقراطية والإنسانية في أشكالها ومظاهرها المختلفة، بدءاً من الاعتراف بالإنسان سيد مخلوقات الطبيعة، حامل العقل وخالق الحياة، وانتهاء بإعلان حرية ومساواة وأخوة الإنسان كأساس لحياة المجتمع الإنساني، العامل الفعلي للتطور التقدمي للأدب العالمي وبالأخص أدب الواقعية.

قامت أفكار الحرية والمساواة والأخوة من خلال نضال الشعوب ضد العهد الإقطاعي القديم وتجلت بأقوى وأسطع ما يكون إبان الثورة الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر التي فجرت حماس جميع كتاب العالم التقدميين. بيد أن الثورة الفرنسية قادت إلى قيام النظام البورجوازي – الرأسمالي وغدت مملكة العقل التي وعد بها المنورون مملكة البورجوازية في آخر الأمر. منذ ذلك الحين بات كثيرون من رجالات الثقافة، بما في ذلك الكتاب الواقعيون، يتساءلون إلى أي حد هي مفيدة فكرة تغيير المجتمع عن طريق الثورة، حيث تقطف الطبقات المسيطرة بشكل رئيسي ثمار جميع الثورات المتعاقبة. أما الناس البسطاء فما زالوا، كما في السابق، يرزحون تحت نير الظلم والعبودية ويحصدون المآسي. اعتقد شيللر، الذي رأى قبل غيره ثمار الثورة البورجوازية الفرنسية، أن تغيير الحياة والإنسان بواسطة الثورة غير ممكن، بل يجب من أجل ذلك السير بطريق التطور السلمي الذي يعتبر الفن والتربية الجمالية الفاعل الأساسي فيه. عن «الثورات الفاشلة» كتب الكاتب الرومانتيكي نوديه والواقعي بلزاك. واعتبر ديكنز القرن السابع عشر عصراً عظيماً في تاريخ انكلترا وكتب رواية مفعمة بروح التعاطف مع الثورة الفرنسية في القرن الثامن عشر. لكنه، لتبرمه وعدم رضاه بواقع زمانه،

فضّل أن يعلق الآمال لا على الثورة، إنما على الإصلاحات السلمية بروح النزعة الإنسانية والعدالة الاجتماعية.

وفي الأدب الروسي أيضاً تصادفنا آراء وأهواء تشكك بالطرق الثورية لتغيير الحياة. برزت شكوك من هذا القبيل لدى هرزن مثلاً وهو يراقب في الغرب ثورة ١٨٤٨، لكنه تجاوز ذلك فيما بعد تحت تأثير المناخ الثوري السائد في روسيا في ستينات ذلك العصر، فقد دعا الديمقراطيون الثوريون روسيا إلى العمل إلى الثورة. لكن الثورة الفلاحية الحاصلة هنا قادت إلى نفس نتائج ثورة اليعاقبة في فرنسا من الناحية الاجتماعية – الاقتصادية في نهاية القرن الثامن عشر – أي إلى قيام نظام بورجوازي – رأسمالي.

وهذا ما حصل لدوستويفسكي. فبعد الشرخ الذي أصاب تطوره الروحي والنفسي يصل إلى استنتاج عام مؤداه أن ثورة ١٧٨٩ لم تقدم للإنسانية سوى الضلال والشر والعنف، وكانت عاقبتها نابليون، روتشيلد وسطوة الجشع الحيواني. كان برناردشو بعيداً من حيث المواقع الفكرية عن دوستويفسكي، لكن كانت تدور في رأسه أشباه هذه الأفكار. كتب متذكراً عنف اليعقوبيين ما يلي: «وماذا كانت النتيجة؟ فرنسا الإمبراطورية وآل روغون وفرنسا الجمهورية وفضيحة بنما وقضية دريفوس. هل كان ذلك يستحق كل هذه المذابح للنساء والرجال أياً كانت الأسباب والنوايا. ومن أجل هذه النتائج هل يقرر إنسان سليم التفكير حتى ذبح فأر».

إلى مثل هذه الخلاصة توصل ليف نيكولايفيتش تولستوي. كتب في دفتر مذكراته عام ١٩٠٢ ما يلي: «النصف الأول من القرن التاسع عشر بكامله مملوء بمحاولات نسف النظام الحكومي الظالم بواسطة الثورة والعنف، لكن قادت كل هذه المحاولات إلى رد فعل وإلى تعزيز سلطة الطبقات الحاكمة. «لم يقصد بذلك الثورة الفرنسية الكبرى» بل وثورتي ١٨٣٠ و١٨٤٨؛ وبصدد «المحاولات الروسية للثورة عن غير طريق القصر» بدءاً

من ١٤ كانون الأول ١٨٥٢ (ثورة الديمسبريين) يشير تولستوي إلى أنها جميعاً «لم تستطع الخلاص إلى شيء سوى إلى تقتيل الكثير من الناس الجيدين وإلى رد فعل عنيف من جانب الحكومة».

كان ثوريو السبعينات الشجعان «أناساً جيدين» في نظر تولستوي ونظر تورغنيف أيضاً. لكن العنف والكفاح الثوري أرعبا تولستوي، وهما لا يسفران برأيه عن أية نتائج مثمرة. كشف تورغنيف دراما الحركة الشعبية الثورية في السبعينات بصدق في روايته «الأرض البكر». ويبرز الشك بقدرات الثورة من خلال تصوير مصائر الثورة الفرنسية ١٧٩٢-١٧٩٤ في رواية أناتول فرانس «الآلهة العطشى» المكتوبة بعد فشل ثورة ١٩٠٥ في روسيا التي هزت نهايتها التراجيدية المفجعة الكاتب الفرنسي العظيم المتعاطف معها.

لكن الكتاب الإنسانيين في الماضي الذين رفضوا الثورة لم يفهموا أنه لا يمكن تخليص الشعب من مضطهديه بطريقة أخرى. عول أغلب الكتاب الواقعيين على التقدم السلمي وربطوه بالإصلاح الاجتماعي، بتطور الحريات الديمقراطية والعلم والفن والمعارف وبانتشار مبادئ الإنسانية والعدالة. اعتبروا أناس الروح – المثقفين «ملح الأرض» وعليهم علقوا الآمال في تحسين الحياة وفي التطور التقدمي للإنسانية. أعلن تورغنيف ذلك بصراحة في جداله مع هرزن في الستينات. علق صديقه فلوبير كذلك كل الآمال على رجال الفكر والعلم. وينطبق هذا الأمر، إلى هذه الدرجة أو تلك، على زولا، فرانس، شو، ويلز، رومان رولان، وعلى كثيرين من الكتاب الواقعيين في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

كان لمثل هذه التمنيات والآمال أساس تاريخي موضوعي. فقد كانت شعارات الحرية والمساواة والأخوة، التي أطلقتها الثورة الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر، نصراً عظيماً للعقل الإنساني. تطورت الفلسفة والعلوم

الاجتماعية والطبيعية ونفذت بعمق تدريجياً إلى حياة المجتمع وأسرار الطبيعة. ومع كل إنجاز جديد للفكر الاجتماعي الطليعي، كانت تنتعش ثانية الآمال المعلقة على العقل الإنساني، على أناس الروح ومقدرتهم على تغيير العالم وتحسينه. سعى كثيرون من الكتاب الواقعيين لإرضاء رغبتهم في تجسيد المثل الأعلى الايجابي، فتوجهوا نحو مجالات الإبداع الذهني للإنسان من علم وفن وتقدم تقني. فأعطى أدب الواقعية على امتداد القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين العديد من النماذج الرائعة الفذة لأناس الفن والعلم مكبرين سعادة الإبداع والخلق وإعطاء الذات كلياً للقضية المحببة – فمن أبطال بلزاك إلى جان كريستوف لرومان رولان ومن فاوست غوته إلى فاوست توماس مان.

قال رومان رولان بما يشبه صيحة الرضا: «آه يا سعادة الخَلْق الإلهية. ثمة سعادة واحدة فقط هي سعادة الخلق. يعيش فقط من يبدع». لكن في مجال الفن أو العلم فقط كانت ثمة إمكانات وفرص متاحة أمام الكاتب الواقعي النقدي لأن يعكس صورة السرور الذي يتركه العمل الخلاق على الإنسان. وهنا يكمن السبب الذي جعل الموضوع الإنساني للفن والعلم موضوعاً مرغوباً ومحبباً لدى كثيرين من كتاب الواقعية في الماضي. لكن ضاق مجال هذه الإمكانات والفرص مع الزمن أمام ضرورة تصوير الطابع الدرامي لمصير العالم أو الفنان الشريف في ظل أوضاع عالم الملكية الخاصة.

طرح بعض الكتاب فكرة التربية الجمالية للمجتمع من جديد ورأوا في الفن وسيلة إنقاذ من تفاهات المجتمع البورجوازي وقلعة للروح. لكن لم يكن ذلك في كل مرة سوى شكل جديد من اللجوء الشيللري غير الموفق إلى مملكة الجمال. كان بلزاك قد أوضح قبلاً أن الرأسمالية تحول كل القيم الروحية إلى سلعة. أما كيف يغدو الفن والكتابة عموماً مادة للتجارة، فقد تحدث عن ذلك رومان رولان في «سوق في الساحة» ومن بعده درايزر في روايته «العبقري».

بدت وهمية كذلك الآمال المعلقة على دور العلم والتقنية في التغيير الاجتماعي للمجتمع. في عصر الواقعية النقدية تطورت في الأدب العالمي روايات الخيال العلمي التي نفذت بجرأة، على يدجول فيرن، هربرت ويلز وغيرهما، مستندة على معطيات العلم والتقنية، إلى مستقبل التقدم العلمي – التقني القريب والبعيد للإنسانية كاشفة في أشكال يوتوبيات اجتماعية، تطور المجتمع الإنساني. لكن رأى الكتاب فيما بعد سريعاً عدم استقلالية العلم والعلماء عن كيس النقود («الخالد» – أ. دوديه، «النفق» – كيلرمان، روايات بيير آمبا). أوضح هربرت ويلز نفسه عبثية طوباويته الاجتماعية التكنوقراطية. ففي روايته «عندما يستيقظ النائم»، عندما يستيقظ الحالم والمخترع العظيم غريم بعد مائتي عام لا يرى في إنكلترا مملكة الحرية والديمقراطية التي يديرها عباقرة العلم والتقنية، بل سيطرة شاملة لا حدود لها للاحتكارات الرأسمالية الرهيبة وعبودية اقتصادية تامة للجماهير الكادحة.

تحب الدعاية البورجوازية أن تردد دوماً نغمة المبادرات الفردية الحرة «البناءة» التي يتيحها النظام الرأسمالي. أشارت الواقعية إلى الجانب التقدمي لهذا الأمر، لكنها أكدت على أن هذه المبادرات الحرة لا تبني حضارة إنسانية، كما فضحت الأوهام المرتكزة على «الطاقات الخلاقة» التي تطلقها الرأسمالية. أما الطابع الأناني والجشع الوحشي الذي تتميز به هذه المبادرات فممثل «بشكل ساطع في «النقود» – زولا، في روايات «نهاية بورجوازي» ليمونيه، «مدينة اناتول» كيلرمان، «ثلاثية الرغبة» – درايزر. لعبت دوراً كبيراً في التطور الروحي لكثيرين من كتاب أوروبا أوهام ويوتوبيات اجتماعية أخلاقية كان منبعها القرية والميول الفلاحية – الديمقراطية ذات الطابع البطريركي. فمن جورج صاند في المرحلة الأخيرة إلى الكتاب الشعبويين الروس وحتى تولستوي العظيم توالت النداءات بالعودة إلى رحاب الطبيعة، إلى عالم العلاقات الريفية البطريركية ورفض التقدم الصناعي الذي

يحمل معه انهيار القيم وفساد الأخلاق. تغنى كثيرون بالحياة الفلاحية، بحياة القرية كركيزة أساسية للصفاء الخلقي والإنسانية الحقة ورفضوا المدينة «الفاسدة». امتدحت جورج صاند في رواياتها الفلاحية الوسط الريفي وحلمت بإقامة مشاعة في مكان ما في حضن الطبيعة بعيداً عن المدينة الصناعية (طحّان من أنجيبو). ورسم دوديه في أعماله عن القرية، أوبرباخ في (أقاصيص ريفية)، توماس هاردي (تحت الشجرة الخضراء) ويلهيلم بولينتص (رواية الفلاح) رايمونت (رواية «الرجال») والكتاب الشعبويون الروس – رسموا جميعاً بألوان فاقعة وبتفضيل كبير حياة القرية والطبيعة الريفية الهادئة العذراء وقدموا نماذج خلابة تكشف عن طيبة الإنسان الريفي والسمات الخلقية الرفيعة للوسط الفلاحي الكادح.

في روسيا سخر تورغنيف منذ مطلع الستينات، بعد إلغاء نظام القنانة مباشرة، من إيمان هرزن الشعبوي بالخصائص «الخلافة» للمشاعية الفلاحية. أظهر فن الواقعية النقدية في الغرب (زولا وموباسان) وفي روسيا (تشيخوف وبونين) خيالية الآمال الرومانتيكية بخصوص البطريركية الفلاحية، موضحاً الانقسام الطبقي لجمهور الفلاحين، جمود وتخلف الحياة الريفية وتفسخ القرية بفعل هجوم المدنية الرأسمالية عليها. وإذا كانت ترتعد فرائص ليمونيه من تزايد حدة التناقضات الاجتماعية وانحلال المجتمع البورجوازي ويُكبر في أعماله سكان الغابات والحقول الذين لم تدنسهم المدنية وينادي بالخروج من المدنية إلى رحاب الطبيعة (رواية «ضميران» وغيرها)، فإنّ معاصره الكاتب البلجيكي الآخر – فرهارن – يوضح الدراما الاجتماعية للقرية الفلامندية القديمة الحبيبة على قلبه التي تضمحل وتموت تدريجياً («قرى في غيبوبة» «قرى الأشباح») ويخنقها الاخطبوط – المدينة الرأسمالية.

خراب الوسط الفلاحي الكادح وانهيار العلاقات البطريركية هو موضوع رواية «الأرض التي تموت» للكاتب الفرنسي ر. بازان ورواية

«العزبة الملعونة» للكاتب الاسباني بلاسكو ايبانيس. وفي عصرنا يكتمل هذا الموضوع بتصوير التراجيديا العنيفة للمزارعين الأمريكيين في وراية الكاتب الأمريكي جون شتاينبك «عناقيد الغضب».

شكلت كل مرحلة جديدة في التطور التقدمي آمالاً جديدة بخصوص إمكانية تحقيق المثل الإنسانية في الواقع القائم. أشار فريدريك إنجلس، في معرض مقارنته بين عبودية القنانة والعبودية الرأسمالية، إلى أن الأخيرة قد جلبت معها على الأقل مبدأ الحرية وكونت في رؤوس الناس المقدمة الضرورية لتجسيدها في الحياة. وبالتدريج تتشكل المقدمات الاجتماعية والاقتصادية الموضوعية بتحرير الإنسانية. لكن مع ذلك «فمع كل خطوة للمدينة إلى الأمام تخطو اللامساواة خطوة إلى الأمام أيضاً، وكل المؤسسات التي تقوم مع تطور المدنية تتحول إلى مؤسسات ذات طبيعة مناقضة لما أنشئت من أجله». مع كل مرحلة من مراحل تطور مجتمع الملكية تتعمق وتتفاقم التناقضات الاجتماعية، آلام ومآسي ملايين الكادحين والصراع المزمن بين «الكبار» و«الصغار»، الأمر الذي خلق الشك بشتى النظريات السوسيولوجية والمقولات الاجتماعية ووجد تعبيراً له في أدب الواقعية.

تخيب آمال معظم الكتاب الواقعيين بالديمقراطية البورجوازية. يقرر إبسن على لسان بطله شتو كمان أنه قد تسممت «كل ينابيعنا الروحية» وأنّ «كل حياتنا الاجتماعية تقوم على أساس من التزييف والدجل» ويقول غوركي إنّ أناتول فرانس «لم يترك جانباً من جوانب الأساس الفكري للدولة البورجوازية دون إظهار معناه المتناقض المنافق واللا إنساني». بالنسبة لإبسن وفرانس، لتولستوي ودوستويفسكي غير مقبولة شتى نظريات التقدم البورجوازية التي تكشف بوضوح عن علاقتها بالطبقات المسيطرة. وإذا كانت الليبرالية البورجوازية قد أخذت مكانها في سلسلة الأشكال الديمقراطية وخدعت الكثيرين في الغرب، فإن عجز الليبراليين وضجيجهم الفارغ في

روسيا في نهاية القرن التاسع عشر قد أثار أفكاراً سوداء حتى لدى بطل تورغنيف بوستبينوفيتش في أواخر حياته. كشف تولستوي في «آنا كارنينا» ومن ثم في «البعث» الجوهر الحقيقي لليبرالية النبلاء – البورجوازيين الروس. عرى الكاتب العظيم وانتقد بلا هوادة المقولات البورجوازية على صعيد المجتمع والسياسة وكذلك الفن اللاشعبي – كما اعتبره – الذي نما على أرضية مجتمع الملكية الخاصة.

غذت الأوهام زمناً طويلاً مفكري أوروبا بخصوص ديمقراطية «العالم الجديد» الفتية. نشر هذه الأوهام حتى كتاب أمريكا العظام أنفسهم، وكان مغنيها المبكر الشاعر وولت ويتمان من أوائل من خاب أملهم فيها. صور الكاتب فاينمر كوبر ومن بعده هوفراد فاست أيضاً المصير التراجيدي لسكان أمريكا الشمالية. كما هزت العالم «كوخ العم توم» لبيتشر ستو. وفي المرحلة الأولى الإبداعية كان مارك توين مقتنعاً أنّ الديمقراطية الأمريكية، بمساواتها الجميع أمام القانون، بحرية الكلمة في ظلها، بانتخاباتها العامة، تعتبر وطن الأوضاع والأنظمة «السليمة» ومؤهلة لتحقيق آمال وطموحات الإنسانية. لكنه، مع تعمقه في إدراك الجوهر الاستغلالي للديمقراطية البورجوازية الأمريكية، يتجاوز تدريجياً الأوهام ويصبح هجَّاءً عنيفاً للطبيعة القذرة المميزة للرأسمالية الأمريكية، خصوصاً في طور انتقالها إلى مرحلة الإمبريالية. ويتوصل الكاتب الأمريكي الكبير إلى خلاصة مؤداها أنه في أمريكا الإمبريالية، «كما في كل مكان»، «الأموات وحدهم يملكون حرية الكلمة» وأنّ حياة «العالم الجديد» قاسية جداً. ترن السخرية المرة من الديمقراطية الأمريكية وعبادتها للدولار في قصة مارك توين «الرجل الذي أغوى هيدلبرغ» – ١٨٩٩. وحتى نهاية حياته بقى الكاتب يعاني القلق والهم والتشاؤم دون أن يجد مخرجاً لذلك، فيعرب عن أسفه لأن «هذا العالم غير مملوء بالكتب التي تسخر من الحياة البائسة، من هذا العالم الذي لا معنى له ومن الجنس البشري الوضيع».

السمة العامة لمضمون الواقعية الكلاسيكية الفكري إذن هو التناقض بين المثل الأعلى الإنساني للكاتب والصعوبة الفعلية في إيجاد تجسيد له في الحياة في ظروف مجتمع الاستغلال. كتب دوستويفسكي إلى س. إيفانوفا عام ١٨٦٧ عندما كان منكباً على كتابة روايته «الأبله» ما يلي: «الفكرة الرئيسية للرواية هي التصوير الايجابي للبطل – المثال. وليس ثمة ما هو أصعب من ذلك في هذا العالم وخصوصاً الآن. فجميع الكتاب الذين تنطحوا لهذا الموضوع من روس وأوروبيين جادلوا ثم استسلموا في النهاية لأن المهمة عسيرة للغاية. فالبطل – المثال لم يخلق بعد لا عندنا ولا في أوروبا المتمدنة».

تتسم أعمال الكتاب الفرنسيين والانكليز التقدميين في القرن الثامن عشر المرتبطين فكرياً بالطبقة الثالثة بالنقد الصادق المصيب للنظام القديم ولأخلاق الارستقراطيين والنبلاء – هذا النقد الذي مدَّ واقعيتهم بالقوة والعافية. وعندما كان الكتاب يتطرقون إلى واقع الوسط البورجوازي والمحبب إلى قلوبهم كانت تتخلل تصويرهم في غالب الأحيان نفحات التمجيد والتعاطف التي تضعف قوة الفن الواقعي وموضوعيته. برزت هذه الظاهرة في الأدب الروسي في القرن التاسع عشر في يوتوبيا غوغول الرجعية في القسم الثاني من «الأرواح الميتة» وفي الانبعاث الأخلاقي لبطل تولستوي نيخلودوف في رواية «البعث» على سبيل المثال. استُبدل التصوير الموضوعي للواقع، إلى هذا الحد أو ذاك، بتجسيد المثل الأعلى الذاتوي للكاتب. لم يعد الواقع مصدر التصوير، بل رؤية الكاتب لما يجب أن يكون عليه هذا الواقع. بهذا الشكل تصبح واقعية القرن الثامن عشر قريبة من الكلاسيكية، أما واقعية القرن التاسع عشر فتقترب من الرومانتيكية. من أجل تجاوز مثل هذه الحالة لجأ ليرمنتوف إلى الشكل الرومانتيكي عندما كان يريد تقديم نموذج البطل المحب للحرية، وكان في ذلك كاتباً واقعياً عظيماً. لم ير الكاتب في الحياة الروسية في الثلاثينات أشكالاً تاريخية حقيقية في الواقع تجسد مثال المحب للحرية كتلك التي أتاحتها الحياة

في العشرينات إلى حد معلوم من خلال حركة الديسمبريين والتي مكنت غريبايدوف من تقديم نموذج رائع في شكل واقعي (بطل «مصيبة من العقل»).

حملَ الكتاب من أوساط المثقفين الديمقراطيين أوهاماً بخصوص حلّ التناقضات الاجتماعية وتسوية الصراعات الطبقية سلمياً وبشكل تدريجي وتوحيد الناس بالفن على أرضية المثل العليا «القومية» و«الإنسانية العامة». لكن مع ازدياد حدة التناقضات الاجتماعية للرأسمالية وتطور وتعمق الطابع النقدي للفن الواقعي يبرز ويتضح إفلاس أفكار التقدم السلمي، الإصلاحات «من فوق» والقضاء التدريجي على التناحر الطبقي والتناقضات بين «الاعلين» و«الأدنين» في المجتمع. قال إبسن عام ١٨٧٠ حول مصير مبادئ ثورة ١٧٨٩ ما يلي: «مازلنا في الحقيقة نتغذى حتى الآن من فتات مائدة ثورة القرن الماضي، وهذا الطعام قد مضغته الأسنان بما فيه الكفاية. أصبحت المفاهيم بحاجة إلى مضمون جديد وفهم جديد أيضاً، فالحرية والمساواة والأخوة لم تعد هي هي كما كانت عليه في السابق». ويمكن القول إنّ التطور الفكري لواقعية القرن التاسع عشر يمثل عملية تعاقب متواصل للآمال والرجاءات من جهة و«للأوهام» «المتبخرة» من جهة ثانية. برزت هذه النقطة لدى بوشكين وليرمنتوف، نيكراسوف وشيدرين، ديكنز وهاردي، إبسن ومارك توين. لكن كثيراً ما تنسب نظرية الأدب عندنا، دونما أساس كاف، إلى جميع كتاب الماضي تقريباً التفاؤل المستقيم معتبرة ذلك مقياس تقدميتهم. ومن الضروري، برأينا، بحث هذه الحالة في كل مرة بشكل تاريخي – ملموس.

الروح الإنسانية كانت، كما أشرنا، سمة لازمت أدب الواقعية النقدية خلال تطوره. لكن صارت تبرز مع الزمن وبالتدريج طوباوية وعدم جدوى هذا النزوع الإنساني، وقد أشار إلى ذلك الكاتب العظيم دوستويفسكي. يتكشف

وبوضوح أكثر تدريجياً الصراع المتأزم الذي لا يجد حلاً بين المثل الأعلى الإنساني للحرية والتطور الشامل للشخصية الإنسانية وبين الطبيعة الاجتماعية للمجتمع البورجوازي – الرأسمالي. وكثيراً ما غدا مفهوم الإنسانية بالذات يستخدم لتغطية أفكار السلام الطبقي للتبشير بالتفاؤل البورجوازي ولتبرير الجبن الليبرالي. وفي ظروف الصراع الطبقي المتفاقم بين المضطهدين والمضطهدين انقلبت الدعوة إلى «الإنسانية العامة»، التفكير «بالفرد الإنساني بشكل عام» إلى دفاع بورجوازي – ليبرالي عن مصالح الطبقات المسيطرة. فضح مثل هذه الإنسانية المزيفة في الأدب في نهاية القرن التاسع عشر كل من شيدرين، أناتول فرانس، برناردشو.

لم يكن من شيء مشترك طبعاً بين كتاب ما قبل الثورة الإنسانيين العظام – العجوزين فيكتور هوغو وليف تولستوي والشابين – رومان رولان ورابندرانات طاغور وبين الإنسانية المزيفة للطبقات المسيطرة. تجسد المثل الأعلى الإنساني في مؤلفاتهم بقوة وإخلاص كبيرين وأثاروا بذلك أصداء التأييد والإعجاب في كل العالم. عمل رومان رولان، كأستاذه تولستوي، بشكل حثيث لإيقاظ مشاعر الحب والأخوة الكامنة في نفوس الناس ودعا البشرية إلى الاتحاد. لكن انكشفت طوباوية إنسانيتهم في المصير التراجيدي لآمالهم ووجهت ثورة ١٩٠٥ صفعة قوية إلى التولستوية.

قبرت الحرب العالمية الأولى، التي حركت العقول في أوساط المثقفين الديمقراطيين، الإنسانية البورجوازية – الديمقراطية الخيالية ويشتد تأثير شتى التيارات المشككة بقوى العقل الإنساني. تخيم النزعات التشاؤمية بشكل قوي على أناتول فرانس، فبعد روايته «جزيرة البطريق» يكتب «ثورة الملائكة» – ١٩١٤ المجسدة لفكرة الحركة الدائروية اللامجدية للتاريخ. أما أوهام رومان رولان الإنسانية المعروفة في سنوات الحرب فقد قادته إلى دراما روحية عميقة. واعترف الكاتب الإنساني العظيم، الذي حاول الارتفاع فوق مستوى

«الأحداث الجارية» بعد ذلك، بأنّ هذه الأوهام «خداع للذات وللآخرين». بحث توماس مان، الذي اعتبر نفسه تلميذ الإنسانية الأوروبية، في المجتمع المعاصر له عن القوى القادرة على تجسيد المثل الأعلى للإنسانية الكلاسيكية. لكن بحثه الدقيق والدؤوب لم يخرج أيضاً عن إطار البورجوازية الديمقراطية. بددت الحرب أوهام توماس مان كما بددت من قبل أوهام رومان رولان. فقد صرح مباشرة بعد الحرب بما يلي: «انتهكت أفضل أفكار ذلك الزمن «القرن التاسع عشر»: الإنسانية ميتة. والخلاصة: من الضروري تأسيس إنسانية جديدة». كان هؤلاء الكتاب الواقعيون ممثلي أمم متحاربة في ذلك الحين، لكن كان مصير إنسانيتهم واحداً. انهار كل شيء في أوروبا الغالية على قلوبهم. ولم ينقذ شرف قواها الطليعية في ذلك الزمن سوى عدد غير كبير من رجال الفكر والفن المرتبطين بحركة البروليتاريا الاشتراكية.

وهكذا وجدت تعبيراً فنياً في الريادات الفكرية لأدب القرن التاسع عشر الواقعي أفكار إقطاعية وارستقراطية، بورجوازية – ليبرالية، وبورجوازية ديمقراطية –تنويرية، راديكالية بورجوازية – صغيرة وبطريركية دينية فلاحية.. وغيرها. لكن لم تحمل هذه النظريات والأفكار التي لم تخرج عن إطار الحركة البورجوازية – الديمقراطية، حتى في أكثر أشكالها ثورية، معها حلاً فعلياً لتناقضات العمل ورأس المال، الغني والفقر –تلك التي أقلقت ملايين الناس.

* * *

- ٤ -

بدأ التفتيش عن سبل تقدمية حقاً للتطور الاجتماعي وعن مثل أعلى جمالي متقدم يقرب فن الواقعية تدريجياً من أفكار الاشتراكية. قامت هذه العملية في الأدب الواقعي الأوروبي الغربي والروسي مشكلة السمة الجوهرية للمضمون الفكري لواقعية القرن التاسع عشر النقدية.

في الرومانتيكية في النصف الأول من القرن التاسع عشر وجد المثل الأعلى الاشتراكي تعبيراً شاعرياً في مؤلفات شيللي، هايني، هوغو، جورج صاند وغيرهم من كبار كتاب وشعراء أوروبا. في أدب الواقعية في العقد الأول من القرن التاسع عشر لم يكن المثل الأعلى الاشتراكي قد وجد تعبيراً له بعد بشكل مباشر لا في الأدب الأوروبي الغربي ولا في الأدب الروسي. كشف بوشكين، غوغول، بلزاك وديكنز بعمق الطابع اللاإنساني للعلاقات الاجتماعية في مجتمع القنانة والإقطاع وفي ظل النظام البورجوازي – الرأسمالي. وجسدوا، حيث كان يتيح لهم واقع عصرهم ذلك، كغريبايدوف وبوشكين مع الديسمبريين وبلزاك مع أبطال سان ماري، نماذج إنسانية رائعة، كما حلم هؤلاء الكتاب العظام – مؤسسو الواقعية في القرن التاسع عشر بالإنسان – المثال وبالعلاقات الإنسانية الأصيلة بين البشر، لكن بقي معنى الاشتراكية كأفقٍ لتطور المجتمع غير واضح بالنسبة لهم. لكن لا يعني ذلك أنّ مؤلفاتهم، من حيث مغزاها العام، كانت خارج نطاق تأثير الأفكار الاشتراكية. وإذا كانت أفكار الإنسانية المميزة للكتاب الواقعيين الكبار قد صارت تتشبع تدريجياً بأفكار معادية للبورجوازية ورافضة لنمط حياة مجتمع الملكية بأخلاقه وعلاقاته عموماً، فإنها ارتدت، بصرف النظر أدرك الكتاب أنفسهم ذلك أم لا، صبغة اشتراكية. فمبدأ الإنسانية، الذي كان سلاحاً فكرياً للبورجوازية في نضالها ضد الإقطاع والقروسطية عندما كانت تمثل مصالح كل الطبقة الثالثة، ارتد ضد البورجوازية ذاتها وصار نفياً للمجتمع الذي أقامته. فهم هذا التوجه الموضوعي الاشتراكي للنقد وهذا الرفض لعلاقات الملكية وسلطة الذهب جيداً منظرو الطبقات المسيطرة فسعوا لتزييف الإنسانية الحقة واستبدالها بأفكار مسيحية – خيرية، بيوتوبيات إنسانية عامة، بإنسانية مزورة كشف جوهرها ف. لينين في مقاله «في ذكرى الكونت هايدن».

قال ماركس: «فهمت البورجوازية جيداً أنّ كل أشكال الأسلحة، التي اخترعتها في صراعها مع الإقطاع، قد ارتدت حرابها ضدها بالذات، تحولت ضد مدنيتها كل أسس التربية والثقافة التي أنشأتها، وأنكرتها وتبرأت منها كل الآلهة التي خلقتها. فهمت أنّ كل ما يسمى بالحريات الشخصية والمبادئ التقدمية الأخرى قد رفضت سيطرتها الطبقية وهددتها من الناحيتين الاجتماعية والسياسية، أي أصبحت بالنتيجة «اشتراكية»، وفي هذا الرفض والتهديد رأت هذه البورجوازية سر الاشتراكية...».

قيَّم بلزاك عالياً المثل العليا الإنسانية للاشتراكيين الطوباويين، لكنه نظر بتشكك إلى أحلامهم: فهم جيداً طبيعة البورجوازي ولم يشاطر الآخرين آمالهم في التعويل على المليونير المثالي الذي يقدم ملايينه من أجل إعادة بناء المجتمع على أساس المثل الاشتراكية. كان مقتنعاً أيضاً أنّ مملكة الرأسمالية، كعش العناكب التي يلتهم بعضها بعضاً، غير أبدية. لقد حمل هذا الاعتقاد، المقترن بالهجاء المر للمجتمع البورجوازي المعاصر له، في طياته ملامح توجه اشتراكي. وبصدد المغزى الاشتراكي الموضوعي لنقد العلاقات اللاإنسانية المسيطرة في المجتمع البورجوازي يجدر أن نذكر مؤلفات أولئك الكتاب – فلوبير على سبيل المثال – الذين كانوا إنسانيين حقيقيين واحتقروا البورجوازي، لكن فكرتهم حول النظام الأفضل للعالم لم تخرج عن إطار المدنية البورجوازية.. وكلما ازدادت حدة هذا النقد اقتربت لحظة تحول الكاتب الواقعي من «التوجه الاشتراكي اللاواعي» (ماركس) إلى التأييد الواعي للاشتراكية كأفقٍ للمجتمع البشري وحيد معقول يليق بالإنسان ويقره العلم.

ترجع مأثرة إدخال المثل الأعلى الاشتراكي، ولو بشكل طوباوي في البداية، في فن الواقعية، إلى الأدب الروسي. وغدت علاقة هذا الأدب بالاشتراكية لاحقاً معقدة ومتعددة الجوانب، وكان أساسها إدراك الكتاب

الواقعيين الروس المبكر للجوهر الحقيقي للنظام البورجوازي – الديمقراطي والمحدودية الاجتماعية المعروفة لمغزاه التقدمي بالنسبة لتطور روسيا الإقطاعية – البطريركية. لم يكن من السهل فهم هذا التناقض، لكن حركة التاريخ ذاتها قد سهلت هذه المهمة.

ما كان ممكناً أن يؤخذ رجالات الحركة الاجتماعية والأدبية الروس الطليعيون بالأوهام والآمال التي عاش عليها المتنورون في القرن الثامن عشر، وأن يتصوروا الأوضاع المقبلة التي ستعقب النظام الإقطاعي كمملكة للحرية والمساواة والأخوة. وكان فهمهم الواعي لهذا الأمر أحد مصادر نظرتهم التشاؤمية. نذكّر ببوشكين في أواخر حياته وبدراما غوغول الروحية القاسية، فقد وقف كلاهما أمام خيارين تراجيديين: نظام القنانة البغيض، أم مملكة التجارة والذهب الذي لا يقل بشاعة عن الخيار الأول. أشار بوشكين في أواخر حياته إلى حدة تناقضات الحضارة البورجوازية («جون تينر»)، كما لاحظ ميتسكيفيتش، من خلال أحاديثه معه، آثار أفكار سان سيمون وفوريه، وظهرت ملامح الاشتراكية الإقطاعية!! لدى غوغول في أقصوصته عن كوستاجوغلو المثالي. لكن لم يكتشف المخرج من هذا التناقض المعذب في تلك الفترة سوى معاصريهما الأصغر سناً – بيلينسكي وهرزن اللذين اتخذا بشكل مباشر منحى اشتراكياً.

تتسرب أفكار الاشتراكية إلى أدب الأربعينات وتتغلغل في مؤلفات سلسلة من كتاب «المدرسة الطبيعية» في نثر هرزن، في رواية دوستويفسكي «الفقراء»، في «قضية شائكة» لشيدرين، وفي أشعار أغاريوف والديسمبريين وغيرهم، وتتردد النغمات الاشتراكية في أشعار الشاعر العظيم شيفتشنكو.

كانت فترة الستينات مرحلة نهوض تأثير الأفكار الاشتراكية في المجتمع والأدب الروسي. دعا قادة الحركة الثورية – الديمقراطية في

الستينات – تشيرنشيفسكي ودوبروليوبوف بحماس إلى المثل الأعلى الاشتراكي. كانوا كسابقيهم في الغرب اشتراكيين طوباويين، لكن الاشتراكية الطوباوية في روسيا، على خلاف ما كانت عليه لدى سان سيمون، فوربيه، وروبرت أوين، اقترنت بالمادية الفلسفية، بالنضال الثوري ضد الاستبداد القيصري ومن أجل إسقاط سيطرة الإقطاعيين والوجهاء. في أعمال تشيرنشيفسكي تتوحد لأول مرة في فن الواقعية فكرة التغيير الثوري للمجتمع على أساس المبادئ الديمقراطية مع أفكار الاشتراكية ومع النضال من أجل انتصارها.

في عام ١٨٦٣ ظهرت على صفحات مجلة «المعاصر» رواية تشيرنشيفسكي «ما العمل؟»، وكانت أهم عمل في الأدب العالمي قائم على أرضية الاشتراكية الطوباوية. يرسم الكاتب الوجه المشرق للمجتمع الاشتراكي القادم ويعير اهتماماً خاصاً للمثل الأعلى الأخلاقي للاشتراكية الذي طالما دعا المؤلف الشبيبة الطليعية للتمسك به في الحياة الآن ودون تأخير. فصورة الثوري الأول المحترف رخميتف في «ما العمل؟» ليست نموذج الثوري – الديمقراطي فحسب، بل نموذج المناضل من أجل انتصار الاشتراكية. وقضية «الناس الجدد» بالنسبة لتشرنشيفسكي ليست مسألة الحركة الثورية – الديمقراطية وحركة المثقفين الخارجين من صفوف الطبقة الوسطى الموجهة ضد نظام الاستبداد والقنانة فحسب، بل ومسألة الاشتراكية وترسيخ مبادئها في الواقع.

غذى حلم الاشتراكية نيكراسوف، سالتيكوف شيدرين، غليب أوسبينسكي. ففي أعمالهم علقوا الآمال على المشاعية الفلاحية كطريق إلى الاشتراكية، أكدوا على فكرة العمل الجماعي التعاوني (أوسبينسكي) وعلى فكرة الوحدة الشعبية على أساس المصالح العامة (نيكراسوف في «من يعيش سعيداً في روسيا؟!»).

أغنى اتحاد أفكار الاشتراكية الفلاحية مع الديمقراطية الثورية فن الواقعية، قرّبه من الشعب، من الحياة اليومية، أفعمه «بالأسئلة العويصة»، واضطره للوصول إلى «الجذور» والتعمق في لب الظاهرة والنظر إلى المستقبل. وصار نقد الواقع في أدب الواقعية أكثر حدة وأكثر امتلاء بادراك الأسباب الفعلية للمآسي الشعبية وجذورها.

من الخطأ الافتراض أنّ الكتاب الواقعيين الروس، اللذين كانت وجهات نظرهم بعيدة عن الديمقراطية الثورية والشعبية في السبعينات، قد مروا مرور الكرام أمام مسألة الاشتراكية في فترة الإصلاح (مرحلة إلغاء نظام القنانة). فهذه المسألة قد جذبت اهتمام تورغنيف في روايته (الأرض البكر)، كما يرسم غونتشاروف في رواية «الهاوية» نموذج توشين الإقطاعي – الصناعي الطيب الذي وصفوه بــ «روبرت أوين الغولغا». لكن لم يخاطر أحد منهما بتصوير النشاط الإصلاحي لبطليهما كما فعل هوغو الرومانتيكي في «البؤساء» في تصويره للعم مادلين. فقد كانا كاتبين واقعيين.

كانت آمال الحركة الديمقراطية في الستينات والسبعينات، المعلقة على إمكانية تحول الطبقة الفلاحية باتجاه الاشتراكية، طوباوية. وصل غليب أوسبينسكي وسالتيكوف شيدرين إلى خلاصة قاسية مؤداها أن ليس ثمة ميول وتطلعات جماعية – تعاونية لدى الطبقة الفلاحية الروسية، بل على العكس تنمو لديها ميول واتجاهات فردانية.

في السبعينات لم يكن من السهل على شيدرين أن يجابه سخريات دوستويفسكي المرة حول «قصور الكريستال»، إذ لم يكن باستطاعته أن يدل خصمه على القوى الفعلية للحياة التي من شأنها أن تقود في تطورها إلى انتصار الاشتراكية. لكن، مع ذلك، لم يفقد هذا الكاتب الساخر، الذي فضح حقارات وتفاهات الواقع الروسي في عصره وكشف الوجه الحقيقي «لسادة» الحياة الروسية القدماء والجدد، الإيمان بالمثل الأعلى الاشتراكي عامة ولا

بالدور التاريخي للجماهير الشعبية في التطور التقدمي للمجتمع. وهكذا عكست الواقعية الروسية سقوط الاشتراكية الطوباوية المرتبطة في ذلك الحين بالحركة الثورية – الديمقراطية، المعتمدة على الطبقة الفلاحية. وحمل هذا مغزى تاريخياً عالمياً شاملاً، إذ فتح الطريق أمام استيعاب أفكار الاشتراكية العلمية.

كانت التناقضات التراجيدية، التي لم تستطع تجاوزها الحركة الثورية – الديمقراطية في الستينات والشعبوية في السبعينات، تمثل تناقضات الثورة الروسية في المرحلة الديمقراطية الفلاحية من تطورها. وكانت آراء ومؤلفات ليف تولستوي مرآة هذه التناقضات. إنّ انهيار «الأسس القديمة» لروسيا الفلاحية قد زاد من حدة اهتمام تولستوي بتناقضات الواقع في مرحلة الإصلاح (مرحلة إلغاء نظام القنانة) وما تلاها وقاد في بداية الثمانينات إلى انعطاف حاد في فهمه ونظرته إلى العالم. قطع صلاته بالإقطاع وصار معبراً عن ملايين كثيرة من فلاحي روسيا البطريركية. قال عنه لينين بهذا الصد ما يلي: «اندفع يهاجم بعنف كل الأوضاع والأنظمة الحكومية والدينية والاجتماعية والاقتصادية المعاصرة القائمة على اضطهاد الجماهير وعلى إفقار الفلاحين والملاكين الصغار عموماً، وعلى الاغتصاب والرياء الذي يسم كل الحياة المعاصرة من أعلاها إلى أسفلها». طرح تولستوي مسائل كثيرة محددة وملموسة تخص الديمقراطية والاشتراكية. فكانت الرأسمالية في نظره «جنكيز خان جديداً بتلفونات وطائرات، يُلبس كل آثامه لبوساً قانونياً» ورأى في الاستغلال الرأسمالي للطبقة العاملة «عبودية عصرنا».

وجد لينين في آراء تولستوي ملامح الاشتراكية الإقطاعية، فكتب حول ذلك ما يلي: «ثمة اشتراكية واشتراكية، في جميع البلدان ذات الأسلوب الرأسمالي للإنتاج ثمة اشتراكية معبرة عن أيديولوجيا الطبقة التي تأتي في أعقاب البورجوازية واشتراكية أخرى متناسبة مع أيديولوجيات الطبقات التي

تعقبها البورجوازية». وإلى طبقات المجتمع الإقطاعي يمكن أن ننسب في روسيا الطبقة الفلاحية البطريركية المتخلفة التي غدا تولستوي منظرها. وهذا ما ميز الاشتراكية «التولستوية» عن تلك الاشتراكية الإقطاعية في الغرب في أواسط القرن التاسع عشر التي مثلها قسم من الارستقراطيين الفرنسيين ومجموعة «إنكلترا الفتية» المعبرة عن مصالح الملاك الزراعيين الكبار، وليس عن مصالح الجماهير الشعبية. رفض تولستوي البورجوازية والارستقراطية النبيلة، اعتقد عموماً أنه يجب أن يعقب نظام الملكية الخاصة نظام اشتراكي وآمن بالاشتراكية. وهذا ما ميزه عن دوستويفسكي. لكن الطريق إلى المستقبل الاشتراكي المشرق لم يره في الثورة – فقد رفضها ولم يفهمها عموماً – بل في التربية والتكامل الأخلاقي للإنسان.

نسفت الرأسمالية كل الأوهام على اختلافها، لكن كلما ازدادت وطأة تأثيرها السلبي على حياة الإنسان وكلما ازدادت حدة النقد لنمط الحياة الجديد الذي أتت به هذه الرأسمالية تمسك بعض الكتاب مثل تولستوي ودوستويفسكي بعناد باليوتوبيا الأخلاقية – الدينية. في أدب نهاية القرن التاسع عشر انعكس ديالكتيك العلاقة المتبادلة هذا بين نمو الرأسمالية وظهور اليوتوبيات البطريركية المختلفة بشكل بارز في إبداعات ليف تولستوي. فكلما تصاعد كرهه لعالم الاستغلال والعنف والأنانية والفساد ازداد عناداً في دفاعه عن اليوتوبيا الأخلاقية – الرجعية. وكان رفض هذه اليوتوبيا بالنسبة لهذا الكاتب العظيم مساوياً لسقوطه في الفراغ، في لجة اليأس وهروبه من الحياة. فقد كان ينقص كلاً من تولستوي ودوستويفسكي الفهم الديالكتيكي للجوهر الاستغلالي للرأسمالية وأنها تحمل في أحشائها خلال تطورها نفياً لذاتها. قال بوريس سوتشكوف في كتابه «المصائر التاريخية للواقعية» حول كتّاب القرن التاسع عشر الواقعيين ما يلي: «قامت أعمالهم في عصر المزاحمة «الحرة»، عصر الرأسمالية «الحرة» ودرسوا غالباً وبشكل أساسي آثار التقدم الرأسمالي من

حيث تقسيم المجتمع وتفتيته ولم يستطيعوا إيلاء الاهتمام الكافي لتحليل تلك العمليات التي قادت إلى تكتيل وتوحيد الناس داخل الرأسمالية.» لعب كل ذلك دوراً مصيرياً حاسماً في مصائر الواقعية في الماضي.

لكن يكاد يكون مستحيلاً دحض تلك الحقيقة التاريخية القائلة بأن قوة وعمق الواقعية النقدية، بدءاً من بلزاك وحتى تولستوي وتشيخوف في مرحلتهما الأخيرة، تقاس مباشرة بمدى قوة وعمق نقد الواقعية لأسس مجتمع الملكية الخاصة ونمط الحياة الإقطاعي – البورجوازي وفضحها للتناقضات الاجتماعية في المجتمع وما تخلفه من مصائر درامية للناس وبالأخص لأولئك الخارجين من الوسط الشعبي.

بعد كومونة باريس صارت تلاقي قضية الاشتراكية في الواقعية الأوروبية الغربية صدى أوسع فأوسع تدريجياً. صار كتاب نهاية القرن التاسع عشر الواقعيون يدركون بشكل أعمق فأعمق أنّ التقدم الفعلي للإنسانية غير ممكن بدون حل التناقض القائم بين العمل ورأس المال. قال تورغنيف ما يلي: «إنّ المد المتصاعد الذي لا يمكن إيقافه بأية وسيلة هو المسألة العمالية». ومنذ نهاية القرن التاسع عشر صارت تشغل بال معظم الكتاب الواقعيين النابهين في أوروبا مسألة الاشتراكية كوسيلة لتغيير وبعث الحياة، كأفق واقعي جديد للتطور الاجتماعي. فكان زولا في المرحلة الأخيرة من حياته يردد كثيراً ما يلي: «صرت الآن في كل مرة أبادر فيها لدراسة أمر ما تقف أمامي مسألة الاشتراكية». ويرد موضوع الاشتراكية ونماذج الاشتراكيين كثيراً في روايات «النقود»، «جيرمينال»، «السعادة النسائية» وفي روايات أخرى لزولا. وتنتهي رواية «ما العمل؟» بتصوير المشاعة الشيوعية سلمياً لتشمل البلاد كلها.

ويعرب إبسن عن اعتقاده أنه غدا «الآن قريباً فعلاً العصر الذي لن تبقى فيه المفاهيم السياسية والاجتماعية بأشكالها الحالية المعاصرة، بل سينشأ

منها ومن غيرها شيء آخر جديد يتضمن في ذاته الشروط الضرورية لسعادة الإنسانية». لم يتصور إبسن هذه الشروط بشكل واضح، لكن نظره لم يكن موجهاً نحو الديمقراطية البورجوازية التي خاب أمله بها كغيره من كتاب القرن التاسع عشر الكبار، بل نحو المستقبل الجديد غير المرئي حتى الآن، إلى ما أسماه نفسه «بالمملكة الثالثة» بعد العالم القديم (حضارة الإغريق والرومان) والمسيحية – مملكة تجسيد الهارمونيا في الواقع الإنساني.

يرد موضوع الاشتراكية في مسرحية هاوبتمن «قبل شروق الشمس»، في «يوتوبيات في الواقع» لسترندبرغ. وتتردد النغمات الاشتراكية في الأدب الألماني في نهاية القرن التاسع عشر في العديد من مؤلفات الكتاب الطبيعيين (هيغل، هولتز، هاوبتمن، ديمبل وغيرهم). وفي مطلع التسعينات يقترب إميل فرهارن من الحركة الاشتراكية. يقدم في سلسلة «المدن الأخطبوطية» – ١٨٩٥ صورة عملاقة للمدينة الرأسمالية بصراعاتها وتناقضاتها الاجتماعية الحادة. ولا يرى في المدن الرأسمالية الضخمة الأخطبوط فقط، بل والعمل البناء للعمال والذهن الوقاد للعالم أيضاً. تتردد النغمات الاشتراكية في قصائده «الحداد»، «العصيان». وفي «الأسحار» – ١٨٩٨ يتعرض إلى الصراع الطبقي القائم بين الفقراء والأغنياء ويصور انتصار الثورة في مدينة متخيلة كعيد للكادحين، كيوم التجديد والبعث. وتكمن قوة هذه الدراما في تأكيدها على الحياة وتمجيد الثورة.

ومع مطلع القرن العشرين تظهر في الأدب الفرنسي، روايات ل. ديكاف، ف. مارغريت حول كرمونة باريس. وفي «التاريخ المعاصر» لأناتول فرانس يقول العامل الاشتراكي روبير لصديقه البروفسور بيرجيريه بأن المستقبل المشرق للإنسانية مرتبط بكفاح الطبقة العاملة من أجل الاشتراكية. وفي عام ١٩٠٥ يؤلف فرانس كتاب «على الحجر الأبيض» الذي يطرح فيه فكرة توحيد أناس العمل. وبطله هنا مقتنع بضرورة انتصار مبادئ الجماعية كنتيجة حتمية للوضع القائم ولتطور الرأسمالية.

تؤثر الأفكار الاشتراكية على إبداع برناردشو، ويلز وتقوي الزخم النقدي لمؤلفاتهما. يعترف شو بأن الاشتراكية قد أعطته تصورات جديدة عن العالم وساعدته على وعي الهدف من الحياة ويعرب عن كرهه لطفيلية الطبقات المسيطرة ويصرخ بأن «العمل يجب أن يكون قضية الإنسان، شرفه وواجبه الأول». ويرسم ويلز في «اليوتوبيا المعاصرة» وفي رواية «العالم المحرَّر» صورة المجتمع الاشتراكي المقبل.

وفي الأدب الأمريكي يتحول من أفكار الديمقراطية البورجوازية إلى أفكار الاشتراكية أحد مؤسسي الواقعية الأمريكية – وليم دين هاولز. كتب في رسالة إلى كاتب أمريكي واقعي آخر هوهنري جيمس في تشرين أول ١٨٨٨ ما يلي: «بعد خمسين عاماً من الرضا المتفائل «بالحضارة» والثقة بأن كل شيء فيها سيكون حسناً أحس الآن بقرفٍ تجاهها وأشعر بأنها ستنتهي إلى شيء سيء جداً، إذا لم تبن من جديد على أساس المساواة الحقيقية». يصرح هاولز بأن الأدب الشريف يجب أن يتسم باتجاهات اشتراكية. في روايته «في البحث عن سعادة جديدة» – ١٨٩٠ يصور الكاتب رأسمالياً أمريكياً – درايفوز ونقيضه العامل الاشتراكي – ليندلو الذي يحلم بإعادة بناء المجتمع على أساس اشتراكي ويستشهد في الكفاح من أجل الطبقة العاملة. وفي مطلع القرن العشرين يتبنى أفكار الاشتراكية الكتاب الشباب – جاك لندن، إبتون زينكلر، درايزر. يصور درايزر، وهو بعدُ شاب في أقصوصته المبكرة «رئيس البلدية وشعبه» – ١٩٠٤ الاشتراكيين، وفي مسرحية «فتاة في القبر» – ١٩١٣ يرسم بتعاطف كبير نموذج قائد العمال المضربين. وفي روايتي «الممول» و«العملاق» يشير الكاتب إلى تنامي تأثير الأفكار الاشتراكية على الكادحين وخوف البورجوازية منهم وكرهها للاشتراكية. وفي عام ١٩١٥ تصدر رواية الكاتب الاشتراكي إرنست بولا «المرفأ» التي يصوّر فيها نماذج المناضلين من أجل الاشتراكية أصدقاء الثورة الروسية.

يبدي التعاطف مع الاشتراكية كل من كارل سندبرغ (ديوان «إشعار عن شيكاغو»)، لينكولن ستيفنسون، يوجين أونيل وشرفورد أندرسون. ويكرس هذا الأخير روايته المبكرة «الناس المضربون» – ١٩١٧ لقضية البروليتاريا الأمريكية. فنورمان غريغور – بطل الرواية وابن عامل المنجم يصبح ثائراً ومناضلاً، يحتج ضد الإصلاحية في الحركة الاشتراكية ويدعو الطبقة العاملة لتجاوز كل ما يعترض طريقها. كان مصدر هذه الميول الاشتراكية خيبة الأمل العميقة بالمثل البورجوازية، كره الرأسمالية الأمريكية والبحث عن قيم فكرية ومبادئ جمالية جديدة. وكتب لويس زينكلر في مقاله «الرواية والعلل الاجتماعية لعصرنا (قانون الرأسمالية)» عام ١٩١٤ حول تأثير الأفكار الاشتراكية على الأدب الأمريكي.

وفي الأدب الياباني ظهر عام ١٩٠٣ «ديوان الاشعار الاشتراكية» لـــ كوماد كوهاي الذي لم يسمح بتداوله في ذلك الزمن بحجة أنه يهدد الأمن في المجتمع.

يمكن القول بأن تأثير الأفكار الاشتراكية على الكتاب الشرفاء يسير بشكل متصاعد وعملية لا راد لها. كتب رومان رولان عام ١٨٩٥ ما يلي: «ترشح الأفكار الاشتراكية في نفسي رغماً عن إرادتي، رغماً عن أنانيتي. لا أريد أن أفكر بها، لكنها تتسرب كل يوم إلى قلبي..» وفي أيلول من العام نفسه يكتب: «كلما تشربت الاشتراكية غمرني سرور لا يحد. أحس عندما أخطو في لا نهائية الحياة أن شخصيتي القوية، لكن المضناة تسبح بتلذذ واستمتاع في بحرانها». يحس رولان «بنشوة روحية» لدى مقاربته «العالم الوضاء». وبعد عشر سنوات – أيلول ١٩٠٤ يكتب أيضاً ما يلي: «لا استطيع ألا أفكر بالاشتراكية، ففيها عالم كامل جديد.. رغم أني لست اشتراكياً من الناحية العملية، لكني مقتنع أن في ذلك حياة حقيقية بالنسبة لي». تعتبر هذه الاعترافات ذات دلالة عميقة، إذ تشير إلى أن فكرة الاشتراكية تستحوذ

على عقول وقلوب كتاب العالم ذوي التفكير التقدمي وليس على الواقعيين منهم فقط. فيتعاطف مع أفكار الاشتراكية مثلاً الكاتب الرمزي ميترلينك، كما يتصور أوسكار وايلد الاشتراكية مجتمعاً للانسجام والعدالة وغنى النفس الإنسانية (دراسة «نفس الإنسان في ظل الاشتراكية» - ١٨٩١). وهكذا تسير عملية تسرب الأفكار الاشتراكية إلى الأدب وتشبعه بها حثيثاً وبشكل متسارع.

جذبت فكرة الاشتراكية الكتاب الذين تربطهم المصائر التراجيدية للطبقة المثقفة ذات النزوع البورجوازي – الديمقراطي، كما أثارت استياءهم في آن معاً. جذبتهم بقوة وزخم مضمونها ولأنها تقدم حلاً للتناقضات المزمنة بين «الأعلين» و«الأدنين» وأشاعت في حياة المجتمع فكراً إنسانياً عميقاً وعظيماً اعتبر في حينه تجسيداً فعلياً للمبادئ العظيمة لثورة ١٧٨٩ التي انتهكتها البورجوازية.

من جهة ثانية خيل لكثير من المثقفين التقدميين في الغرب الناشئين على أفكار الفردانية البورجوازية أن الاشتراكية تلغي الهوية الفردية للشخص، تفقده حرية الروح التي اعتبروها القلعة الوحيدة الشامخة الصامدة في عالم التجارة والحقارة وفي ظروف الإفقار الروحي والخلقي القائمة في المجتمع البورجوازي. يورد بليخانوف كلمات فلوبير بهذا الصدد الذي يتصور المجتمع الاشتراكي «أخطبوطاً ضخماً يبتلع في ذاته كل لون متفرد، كل شخصية، كل فكرة وسيوجه كل شيء».

كذلك الكتاب الروس نظروا بتشكك إلى الاشتراكية كالعديد من كتاب أوروبا الغربية تحت تأثير الأفكار البورجوازية الليبرالية. اتسم بالشك أيضاً غونتشاروف وتورغنيف. ففي رواية «دخان» لتورغنيف يتعلل بوتيوغين، ويؤيده في ذلك المؤلف، بعالم فانتازيا الاشتراكيين الطوباويين.

في الأدب الروسي شكك بالحياة السعيدة في ظل الاشتراكية دوستويفسكي وعبر عن خوفه منها بشكل واضح كما هو معروف بعد الدراما

الروحية القاسية التي ألمت به في الخمسينات. تصور المجتمع الاشتراكي مملكة للرتابة الشاملة والملل المقيم، تصوره عشَ نملٍ خانق أو ثكنةً عسكرية يسحق تنظيم الحياة فيها ذات الإنسان.. رأى في النظريات الاقتصادية للاشتراكية انعكاساً لما اعتبره مادية ذات طابع بورجوازي - أناني، كما شكك بقدرة الاشتراكية التي تنفي وجود الإله على إعادة تربية الإنسان الذي تراكم فيه منذ الأزل الشر والتعصب والهوى. نسب دوستويفسكي إلى الاشتراكية أسوأ صفات اليوتوبيات البورجوازية - الرأسمالية ويمم شطر الدين. وكما في الغرب عشية ثورة ١٨٤٨ كذلك في روسيا في الثمانينات وبداية التسعينات بانت حقيقة الطوباوية كيوتوبيا محضة من دون اشتراكية.

أقر هرزن بخيبة أمل في حينه بانهيار الاشتراكية الطوباوية في الغرب ويشير الآن إلى سقوط الاشتراكية الشعبوية في روسيا. اعتبر البعض، ومنهم هرزن، أن تشيخوف كان بعيداً عن الأفكار الاشتراكية، لكنه (أي تشيخوف) اعتبر الآمال الطوباوية للحركة الشعبوية، المناقضة للتطور الموضوعي للواقع الروسي والزاحفة نحو الليبرالية، فاقدة الحيوية. إلى جانب ذلك صاغ تشيخوف المثل الأعلى الإيجابي الضروري له ككاتبٍ على الشكل التالي: «أقدسُ أقداسي هو الجسد الإنساني، الصحة، العقل، العبقرية، الإبداع، الحب والحرية المطلقة، التحرر من سطوة القوة والكذب بأي شكل تجليا. هذا هو البرنامج الذي يجب أن أتمسك به إذا ما كنت فناناً كبيراً». نضيف إلى ذلك أن تشيخوف قد حمل عبر إبداعاته المثل الأعلى للإنسان المحب للعمل باني الحياة. وتضمن مثله الأعلى الأخلاقي - الجمالي في ذاته عناصر اشتراكية رغم أنه لم يكن اشتراكياً ولا ثورياً. في الفترة التي عاش تولستوي فيها دراماه الروحية عانى بليخانوف - الممثل البارز للحركة الاجتماعية الجديدة في ذلك الوقت أزمته الفكرية. لكن بينما انتقل تولستوي من «إقطاعي» إلى «موجيك»، لكن متخلف، قطع بليخانوف صلته بالإقطاع أيضاً ويمم شطر

الشعب وانتقل من «موجيك»، لكن ثوري إلى الحركة العمالية الثورية. وعندما وصل تولستوي إلى شعبوية من نوع خاص - «تولستوية» وصل بليخانوف، الذي عَبَر مدرسة الديمقراطيين الثوريين متجاوزاً الشعبوية، إلى الماركسية. وهذه النقطة التي وصلت إليها الحركة الاجتماعية الروسية (قيام جماعة «تحرير العمل» التي كان بليخانوف على رأسها) هي التي فسرت الأزمة التي وصلت إليها ثورية البورجوازيين – الديمقراطيين. فمن الحركة الديمقراطية – الثورية في الستينات والسبعينات، من الاشتراكية الطوباوية التي افتضح عجزها كان ثمة طريق واحد أمام الكاتب التقدمي – طريق مؤدية إلى ديمقراطية واشتراكية البروليتاريا الثورية. ونلاحظ معالم هذا الطريق في الأدب الروسي في التسعينات في مؤلفات الجيل الجديد من الكتاب الواقعيين أمثال سيرافيموفينش، فيريسايف، غوركي في المرحلة المبكرة من إنتاجه ولدى كتاب آخرين. والاعتراف بحد ذاته بأن الحضارة البورجوازية قد استنفدت نفسها وصارت عقبة في وجه التقدم الاجتماعي والثقافي للبشرية قد خلق من أناتول فرانس، رومان رولان، إميل فرهارن، برناردشو، هربرت ويلز، أندرسن نكس، جاك لندن، إيتون زينكلر، وفيما بعد تيودور درايزر، توماس مان، هنريش مان، روجيه مارتن دوغارد وغيرهم كتاباً بارزين مرموقين.

قال ف. ا. لينين «في كل ثقافة وطنية ثمة عناصر ثقافة ديمقراطية واشتراكية وإن كانت غير متطورة، لأن في كل أمة كادحين وجمهوراً مستغلاً (بفتح الغين) ستخلق ظروف حياتهم لا محالة، أيديولوجيا ديمقراطية واشتراكية...» كان فن الواقعية في تصويره صراع الطبقات في المجتمعين الإقطاعي والبورجوازي معبراً عن شتى الأفكار بما في ذلك المتخلفة والرجعية، لكن اتسم المضمون الفكري التاريخي – العالمي للواقعية النقدية عموماً بتطور الأفكار الإنسانية، الديمقراطية والاشتراكية تلك التي عكست

ظروف حياة الكادحين والجمهور المستغَل (بفتح الغين) حتى وإن لم يدرك ذلك كل كاتب واقعي. إن فن الواقعية، بتجسيده العناصر الديمقراطية والاشتراكية لحياة البشر الروحية في لوحات ونماذج، قد عكس ميول الجماهير الكادحة وتطلعها إلى حياة عادلة حرة سعيدة. ويشكل، ذلك مقترناً مع التصوير الصادق للواقع المعاصر، الأساس العميق لشعبية الواقعية النقدية ويحدد أهميتها في تاريخ الأدب العالمي.

اكتسب تطور أفكار الاشتراكية في المجتمع ودورها المتنامي في الصراع الاجتماعي أهمية تاريخية عالمية، إذ عكس الأزمة العامة الشاملة للرأسمالية والنضال المتنامي للطبقة العاملة. كانت هذه الوقائع الأساس والمصدر الواقعي للحقيقة القائلة بأن الأدب «العظيم» هو الذي يعني أكثر بحياة الطبقة العاملة، يستوعب بحدة التناقضات بين العمل ورأس المال ويعي أكثر أهمية وحيوية قضية الاشتراكية كمستقبل ممكن للبشرية. في الغرب وفي روسيا كانت علاقة الكتاب الواقعيين بالأفكار الاشتراكية متباينة: فئة منهم ألهمتها أفكار الاشتراكية، فئة ثانية بقيت، رغم اعترافها بعظمة هذه الأفكار، متشككة بإمكانات الاشتراكية في المستقبل القريب، فئة ثالثة ضلت الهدف في تحديد السبل المؤدية إلى الاشتراكية، وفئة رابعة تلمست الطريق السليم. لكن دلّت تجارب الكتاب الواقعيين بوجه عام وجدالُهم الجاد حول مسألة إقامة مجتمع العدالة والسعادة على أن هذه المسألة قد نضجت وغدت تقلق بعمق كبار كتاب العالم.

تاريخياً كانت متنوعة أشكالُ الانتقال إلى الاشتراكية العلمية. وجد ذلك تعبيراً له في الأزمات الفكرية والدرامات الروحية لكبار ممثلي الأدب والفكر الاجتماعي الديمقراطي. عانى هرزن دراما روحية قاسية، وكان شكه العميق بعد فشل ثورة ١٨٤٨ يعني «سقوط الأوهام البورجوازية في الاشتراكية». جاء هذا الشك «أحد أشكال الانتقال من أوهام الديمقراطية البورجوازية

«الفوق طبقية» إلى النضال الطبقي الشاق والعنيد للبروليتاريا». وهكذا فسقوط الاشتراكية الشعبوية والدراما الروحية لغليب أوسبينسكي ومعاناة سالتيكوف شيدرين وتشكّك تورغنيف بخصوص طوباوية سان سيمون واشتراكية رومان رولان الحدسية وفابية برناردشو أو «اشتراكية المشاعر» كما وصفها إنجلس – كل ذلك كان، تاريخياً، أشكالاً واضحة ومفهومة للانتقال من التصورات والأوهام البورجوازية والبورجوازية الصغيرة إلى اشتراكية البروليتاريا، إلى الاشتراكية العلمية. انضم هرزن في أواخر حياته إلى الأممية الأولى، وتحققت نقلة في التطور الروحي لسيرافيموفيتش، مارتن أندرسن – نكس الذي تجاوز أوهام الاشتراكية التعاونية النمساوية.

تعقدت عملية استيعاب الكتاب للعقيدة الماركسية والأفكار الاشتراكية العلمية بسبب تعثر فهمهم لتعاليم ماركس وتشوش أذهانهم بخصوص الفهم الصحيح والدقيق لهذه التعاليم.

تجلت مأثرة زولا في أنه كان من أوائل من جسد في الأدب العالمي نموذج الاشتراكي الذي أصبح قائد انتفاضة عمالية (جيرمينال). جعل زولا بطله إجين لانتيه أحد المشاركين في الأممية الأولى، لكنه لم يستطع تصور شخصية الثوري – الماركسي وعلاقاته المتبادلة بالجمهور العمالي بشكلٍ صحيح. نظر إجين لانتيه إلى هذا الجمهور «كدهماء غير واعية»، بل وتعامل معه بشيء من النفور والفوقية، فابتعد عنه ووقع في متاهات الفكر الفوضوي – الفرداني. لا شك أنه كان ثمة في الوسط العمالي قادة من هذا الطراز، ممن صورهم الكاتب، لكن معلوم أن زولا أراد تصوير القائد العمالي الماركسي الأممي. لاحظ مهرنغ أن زولا في روايته «النقود» يضع على لسان بطله المحبوب سيغموند بوشا كلاماً يظهر من خلاله بوضوح أن الكاتب، بصرف النظر عن منهجه العلمي – التجريبي، لم يدرس أبداً الاشتراكية العلمية». يتجلى عدم فهم الماركسية كذلك في رسم دور القائد –

الثوري في مسرحية إميل فرهارن «الأسحار» ويسمي ويلز نفسه بشكل صريح اشتراكياً، لكن ليس على طريقة ماركس، فهو لا تعجبه الثورة، بل يؤمن بالتقدم السلمي. وفي روايته «الاشتراكي المنعزل» يناقش برناردشو فكرة فورييه الطوباوية القديمة حول جذب «الشرفاء» من الرأسماليين إلى المشاركة في التغيير الاشتراكي للمجتمع عن طريق السعي لإقناعهم بأن الاشتراكية جيدة وتأتي في صالحهم أيضاً.

يجدر أن نميز الأفكار المشرقة للاشتراكيين الطوباويين العظام حول المستقبل عن شتى التحريفات المزيفة للاشتراكية ذات الطابع الإصلاحي «كاشتراكية» الشعبوية الليبرالية، أو التيارات الانتهازية في الحركة الاشتراكية الديمقراطية في الغرب وفي روسيا. أثر التحريف الإصلاحي – الانتهازي للماركسية سلباً على الحركة الاشتراكية. ألحق تأثير «اللاسالية» مثلاً ضرراً بالغاً برواية شبيلهاغن «ليس محارباً من كان وحيداً في المعركة». وكان عدم وضوح المثل الأعلى الاشتراكي في مؤلفات العديد من الكتاب الديمقراطيين الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر مرتبطاً بتزايد شدة الأوهام الإصلاحية في الحركة الاشتراكية الفرنسية وبتأثير الانتهازية المتزايد عليها. عانى من تأثير وطأة الإصلاحية إميل فرهارن. وفي نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين يلعب الانتهازيون دوراً كبيراً في الحركة العمالية الإنكليزية – الأمر الذي كان لابد أن ينعكس سلباً على تطور الأدب الاشتراكي الإنكليزي.

قادت الحياة الكتاب الكبار إلى مواقع الطبقة العاملة، إلى الاشتراكية. كتب هنريك إبسن في نهاية العصر أنه «عندما جعل مهمة حياته كلها تصوير الشخصيات ومصير الناس وصل لدى معالجة بعض المسائل عفوياً ودون أن يسعى إلى ذلك إلى نفس الخلاصات التي وصل إليها فلاسفة الديمقراطية الاشتراكية الأخلاقيون عن طريق البحث العلمي». وفي ظروف الصراع

الاجتماعي الشائكة وأزمة شتى أشكال الأيديولوجيا البورجوازية – الديمقراطية اكتسب نشاط الحركة الاشتراكية والدعاية لأفكار الماركسية أهمية متنامية تتجلى في تقريب الكتاب ذوي الميول الديمقراطية من الاشتراكية البروليتارية.

فتح التصاق فن الواقعية بقضية الطبقة العاملة أمام هذا الفن آفاقاً فكرية – تاريخية جديدة. بات لزاماً على فن الواقعية العظيم أن يعنى مبدئياً وبفهم كاف بالظاهرات والسيرورات الجديدة الجارية على مسرح التاريخ العالمي – بنشاط تلك القوى التي دفعها التاريخ لتحقيق انتقال الإنسانية من الرأسمالية إلى الاشتراكية.

اقتربت الواقعية النقدية،خصوصاً في الأدب الروسي، من هذه المهمة التاريخية التي حللها الكاتب البروليتاري العظيم مكسيم غوركي، الذي وضع أساساً لعصر جديد في تطور الواقعية – عصر الواقعية الاشتراكية التي حملت مضموناً تاريخياً – عالمياً جديداً إلى الأدب العالمي.

* * *

الفصل الخامس

المنهج الفنـي

- ١ -

الفن انعكاس فني للواقع الموضوعي. ومن طبيعته بالذات تتبع وظيفته ومقدرته على تجسيد حقيقة الحياة وإعطاء تصوير صادق للواقع. بالتالي تُعطينا طبيعة الفن ذاتها الأساس لحل مسألة الواقعية من حيث هي منهج فني.

تعتبر قضية الواقعية قضية معرفية Gnosilogical عندما يكون موضوع الحديث حول قدرة الفن كأحد أشكال الوعي الإنساني على تصوير الواقع الموضوعي. فيجد الواقع الموضوعي انعكاساً له في أي تصوير فني وحتى في أكثر اللوحات والصور خيالية. يقول لينين: «ثمة في كل أسطورة عناصر من الواقع....» حسب هذا المعنى توجد حقائق الحياة في الأشكال القديمة المرسومة على الصخور، في تراجيديات إسخيل، في الفن الديني القروسطي وفي صوفية الرومانتيكيين، كما ويجد الواقع انعكاساً له أيضاً في الأعمال الفنية التي لم يضع مؤلفوها أمامهم مهمة تصويره، إنما سعوا لتسجيل انطباعاتهم وأهوائهم الذاتية والخالصة والعابرة.

لكن يجدر أن نميز هذه السمة العامة للمعرفة الفنية عن الواقعية كمنهج فني في تصوير الحياة. تبرز مسألة الواقعية، كمنهج فني ومن ثم كاتجاه محدد في مسيرة الفن والأدب، عندما يتعلق الأمر بالسعي الواعي للفنان من أجل

التصوير الصادق للواقع في أشكال من الواقع ذاته. ولذا يجدر أن نميز بين مفهومي عكس الحياة وتمثيلها من قبل الكاتب. فنصادف انعكاس الواقع في مبدعات أي اتجاه من اتجاهات الفن. أما تحت مفهوم أمانة التمثيل فيجدر ألا نفهم، كما أشار إلى ذلك بيلينسكي، مشابهة الواقع خارجياً، أو التصوير الفوتوغرافي، بل كشف العام من خلال الخاص وكشف القوى والوقائع الفعلية الجوهرية لهذا الواقع. وهنا تبرز الحدود بين الواقعية والطبيعية.

لكن معلوم أن الرغبة في تصوير حياة الإنسان والمجتمع وحدها غير كافية من أجل إعطاء تصوير واقعي. ففهم ضرورة التصوير الصادق في الفن قام حتى في الفكر الجمالي الطليعي للإغريق والرومان القدماء. كما قام في القرن التاسع عشر صراع الرومانتيكية ضد الكلاسيكية تحت راية الكفاح من أجل الفن الحقيقي الصادق ضد كل القياسات الجاهزة وما كان مصدره المماحكة العقلية وليس الحياة. واعتقد الرومانتيكيون أن نفاذهم إلى أعماق العالم الداخلي للإنسان يعطيهم فرصة تصوير الحياة بشكل صادق.

لا جدال في أن مثل هذه الاتجاهات في الفن وفي الأدب كالكلاسيكية والرومانتيكية قد جسدت، بحدود الإمكانات التي أتاحها منهجها الفني، حقيقة الحياة، ويكفي أن نذكِّر هنا بمؤلفات كورني، راسين، بايرون وهوغو. لكن مما لا جدال فيه أيضاً أن أعظم إبداعات الفن والأدب العالميين قامت على أساس المنهج الواقعي. فالواقعية كانت المنهج المختار الذي كشف له الواقع عن أعمق مكنوناته الدفينة.

إذا كان الأمر كذلك فإنّ الواقعية بالتالي كمنهج فني إنما تتميز بسمات تضمن لها التغلغل العميق أكثر من غيرها في الواقع – الأمر الذي لابد منه من أجل تجسيد «الحقيقة الكاملة للحياة» فنياً. ويجب إذن أن يكون ثمة شيء ما عام مشترك في فن كل الكتاب الواقعيين البارزين من شكسبير وحتى تولستوي ما داموا جميعاً قد تمكنوا من إعطاء تصوير صادق فعلاً للحياة،

ليس في عصرهم فقط، بل وفي عصور تاريخية بعيدة ماضية. من هنا تتبع ضرورة الفهم النظري للطريقة التي تتحقق بفعلها واقعية تصوير الحياة ومعرفة المبادئ التي يقوم عليها هذا التصوير. هذان هما جانبا قضية الواقعية كمنهج فني.

يعالج علم الأدب عندنا مسألة المنهج الفني بشكل غير دقيق أحياناً، فتدخل في ذلك أمور متعلقة بالمضمون الفكري والحياتي للاتجاه الأدبي وأسسه الجمالية، وأشكاله الفنية الملموسة وغيرها، في حين أن المنهج الفني ليس سوى جزء من قضية الواقعية كاتجاه. طبعاً المنهج والمضمون والأشكال الفنية للاتجاه الأدبي – كل ذلك جوانب مترابطة ومتعلقة بعضها ببعض، لكن لكل واحد من هذه الجوانب طابعاً مميزاً ويثير مجموعة قضايا أخرى نابعة من ذاته. ليس صعباً أن نلاحظ مثلاً أن المضمون والأشكال الفنية التي يرتديها تتطور وتتغير بصورة أسرع وأنشط من المنهج الفني الذي تتسم خصائصه عموماً بطابع أكثر ثباتاً واستقراراً. وإذا ما أردنا التعبير عن ذلك فنياً يمكننا أن نشبه هذه العملية بالساعة، فعقرب الثواني فيها يشبه حركة المضمون، عقرب الدقائق تطور الأشكال الفنية وعقرب الساعات تطور المنهج الفني.

حدد هيغل المنهج كبنيان متكامل. فسمات منهج المعرفة تعكس سمات موضوع (مادة) المعرفة ذاتها كما هي عليه في ذهن العارف (الفنان). وتكلم إنجلس عن المنهج المتصف بالديالكتيكية كمعادل للواقع. وبتطبيق ذلك على الفن يعني هذا أن المنهج الفني هو معادل موضوع (مادة) الفن مفهوماً من قبل الفنان على ضوء فكره وعقيدته. موضوع الفن هو الحياة، الواقع – فعلياً كان أم متخيلاً، موضوعياً أم ذاتياً – والعالم الداخلي للفنان نفسه، وفكر الفنان أحد تعبيرات الوعي الاجتماعي لعصرٍ محدد.

وهكذا فتكوّن وتطور المنهج الفني يعكس حركة وتطور الواقع نفسه وكذلك تطور الوعي الاجتماعي بما في ذلك جانبه الجمالي.

أشار لينين إلى أن «وعي الإنسان لا يعكس العالم الموضوعي فحسب، بل ويخلقه أيضاً». وهذه الموضوعة تنسحب أيضاً على المعرفة الفنية، على طبيعة الفن ذاتها. الفن نشيط سلاحه الفانتازيا، خيال الفنان، وأكد لينين أكثر من مرة على المعنى الخلاق للفانتازيا في أي مجال من مجالات النشاط الروحي للإنسان، وخصوصاً في الفن.

إن المعرفة الفنية – ككل معرفة – عملية استيعاب للموضوع (المادة) واكتشاف جوهره في الأشكال المختلفة لتجلياته. وأشار ماركس إلى أن الفن تمثلٌ فني – عملي للعالم. ويكشف الفن العالم الواقعي المحيط بإقامة عالم متخيل من قبل الفنان مشاكلٍ للعالم الواقعي. وفَهِمَ هذا الأمرَ جيداً حتى قدماء الإغريق والرومان. فأرسطو رأى جوهر الفن في التمثيل. وتمثيل الطبيعة يعني أن تخلق ما هو مشاكل لها، أي أن تُقيم بوسائط الفن عالماً كذاك الذي تخلقه الطبيعة بشكل عفوي. يقوم الفنان هنا مقام الطبيعة، يأخذ دورها من حيث مقدرته على الخلق، لكن مقدرته الواعية والهادفة فقط. قال ديدرو: «الشاعر يبدع، وهو في مجاله كما الكائن الكلي القدرة في الطبيعة، إنه يَخلق من العدم». ومعروفة للجميع معادلة بيلينسكي التي تحدد الفروق بين المعرفتين العلمية والفنية للعالم. وفي الحقيقة يكشف الفنان الحياة كعالم، لكن كشف الفنان لها يتم في شكل إقامة عالم مماثل يخلقه هو بواسطة الصور الفنية. وفي ذلك جوهر الفرق وليس شكله فقط بين العلم والفن في اكتشاف الواقع. لا تظهر خصائص المنهج من دون تجربة في الواقع، أي تتجلى من خلال المبدعات الفنية. وكذلك خصائص الواقعية تتجلى في الأعمال المبدعة.

قضية الواقعية، من حيث هي منهج فني في الأدب، يجب أن تحل على أساس النظرية العامة للفن وليس عن طريق تحليل تجربة الواقعية في الفن عموماً بل في الأدب ذاته، لأن لكل نوع من أنواع الفنون، كشكل فني متميز لعكس الواقع، سماته وخصائصه المميزة وإمكاناته في تصوير الحياة.

يمتلك الأدب بوجه خاص إمكانات ضخمة من حيث القدرة على معرفة الحياة. ولقد أشار بيلينسكي إلى أن «الشعر يمثل في ذاته كل عناصر الفنون الأخرى، يستخدم كافة الوسائل والإمكانات المتاحة للفنون الأخرى بشكل متفاوت. يشكل الشعر كلية الفن ويجمع في ذاته كل جوانبه». تحدد طبيعة الكلمة، التي تشكل في هذه الحالة أداة الفن، إمكانات الأدب كوسيلة معرفة وكشكل متميز لعكس الواقع فنياً. فالكلمة هي جسد الفكرة، تعبر بشكل صريح ومباشر عن نشاط عقل الإنسان وتحقق وظيفة الاتصال. وهي قادرة على التعبير عن شعورنا، تمتلك شحنة عاطفية وتصدر من خلال اللفظ ترجيعاً معيناً، فتضفي بذلك على العمل الشعري رخامة موسيقية مميزة. والكلمة تسمي أشياء العالم المادي وصفاتها – الأمر الذي تقوم عليه قدرة الأدب، كما فن الرسم، على إثارة التصورات. وتستند هذه النقطة الأخيرة على الخصائص السمانتية Semantism المتعددة للكلمة التي يمكن أن تؤدي وظائف تعبيرية فنية متنوعة. تشكل الكلمة، كأداة للقص، أساس الأجناس الثلاثة: الشعر الغنائي، الملحمة والأدب المسرحي.

تُعطي الكلمة بالذات كأداة للأدب الكاتب إمكانية التعبير، ليس فقط عن الشكل الخارجي والعالم الداخلي للإنسان، بل وعن سيرورة حياة الإنسان والمجتمع. يخلق الكاتب الإنسان المتكامل مجسداً عالمه الداخلي – عالم فكره ونفسه وقلبه ونشاطه الاجتماعي في الوسط المحيط وفي الزمن والمكان. أشار غوركي أن «على الأدب أن يفهم أنه لا يكتب بالريشة فقط بل يرسم بالكلمات ويرسم، لا كفنان تشكيلي يصور الإنسان في حالة سكونية، بل يسعى لتصوير الناس في حركة مستمرة، في الفعل، في صراعاتهم الدائمة – في صراع الطبقات والفئات والأفراد». وهذا ما يفسر قدرة الأديب على إضاءة فنية للحياة تشمل كل جوانب الواقع الإنساني بعلاقاته المتبادلة والمترابطة. سمى غوركي الأدب بهذا المعنى «علم الإنسان» «عين العالم المبصرة كل شيء، العين التي ينفذ شعاعها إلى المكنونات الدفينة لحياة النفس الإنسانية».

يحقق الكاتب إمكانات الأدب هذه في الواقع خلال العملية الإبداعية المتمثلة في بناء العالم الفني المجسد في الكلمة. لكن ممّ يتكون وكيف يتجلى بشكل ملموس ما نسميه المنهج الفني؟ إن الرأي المتعارف عليه، المستند على تجربة كل الأدب العالمي، هو أن الإنسان هو الموضوعُ الرئيسي للأدب، وهو متصل بآلاف الخيوط بالعالم المحيط، وفي المقام الأول، بالمجتمع الذي يعيش فيه، كما أن المجتمع بدوره ليس «كتلة» الناس وحسب، بل بنياناً له تركيبه الموضح في المؤلفات الفنية بلوحات الوسط والأعراف والتقاليد والأخلاق والأحداث ذات المغزى الاجتماعي والأشكال المختلفة والتقاليد والأخلاق والأحداث ذات المغزى الاجتماعي والأشكال المختلفة للعلاقات الاجتماعية. وبالتالي فإنّ ميزة المنهج الفني للكاتب تبرز من خلال تصويره للعلاقات بين الفرد والمجتمع، بين الإنسان والثقافة الروحية والمادية المحيطة به – أي كل ما يؤلف بمجموعه في المحصلة ظروف حياة الإنسان. ليس موضوع فن الكاتب الإنسان فحسب، بل والعالم المحيط به أيضاً ومن خلال تطورهما المستمر. وهذا ما يجعل سمة تصوير سيرورة الحياة وعلاقات الإنسان والفرد بحركة التاريخ محددة لسمات المنهج الفني للكاتب.

وهكذا كمبدأ لتحديد الواقعية من حيث هي منهج فني يجب أن تؤخذ طريقة تصوير الإنسان والعالم المحيط به. يفتش بعض الباحثين عن مفتاح المنهج الفني لهذا الكاتب أو لاتجاهٍ أدبي بالكامل من خلال معالجة مقولة الإنسان فقط. لكن هذا غير كاف. وهنا يكمن سبب اعتراضنا، إذ يجدر أن نأخذ في الحسبان مقولة الإنسان والعالم والتاريخ.

قال فلوبير: «الفن غير الواقع. ومن الضروري في أي عمل تقوم به أن تختار بين ما يقدمه لك هذا الواقع من عناصر». فليس سليماً أن نرجع كل شيء إلى حدس الكاتب أو نزواته العابرة. وأشار هيغل إلى أنه «بدون إعمال الفكر وإجراء فرز وتصنيف لن يكون بمقدور الفنان استيعاب المادة التي عليه أن يكونها. ومن الغباء والسذاجة بمكان الافتراض أن الفنان لا يعرف ما يقوم به».

لكن اختيار وتعميم عناصر الحياة مرتبطان بخصائص فهمها، بطابع التصورات عنها. وواضح تماماً أن الكاتب عندما يخلق عالمه الفني إنما يهتدي بمفاهيم عامة عن الحياة، بتصورات معينة حول ما يؤلف العالم الداخلي للإنسان والوسط المحيط به، حول القوى الموجهة لحياة الناس، والعوامل المؤثرة على مصير الإنسان وتطور المجتمع، حول ما يحدد تصرفات الناس ويحكم علاقاتهم، وأخيراً حول ماهية العالم المحيط.

وردت في «الدفاتر الفلسفية» للينين فكرة مهمة جداً بصدد فهم هذه المسألة: «الفكرة هي معرفة وتطلع (هدف) الإنسان». ومصدر النقطة الأساسية والهامة في المنهج الفني للكاتب كامن في فكرة الكاتب كمعرفة – في مجموعة تصوراته عن الحياة وقوانين تطورها. فالكاتب الواقعي يبني عالماً متخيلاً، لكن على أساس تصوراته للعالم الفعلي الواقعي. وكيفما كانت تصوراته – معقدة أو بدئيّة، ملموسة أم خيالية، وأياً كانت مصادرها – المعطيات والمعارف العلمية، الملاحظة والتجربة الحياتية، الحقائق والمعلومات الشائعة المتداولة، فإنها تحدد في المحصلة سمات التجسيد الفني للإنسان والحياة. قال بلزاك: «قانون الكاتب، أو ما يجعله هذا أو ذاك من الناس إنما هو نظرته هذه أو تلك إلى قضايا الحياة الإنسانية». ولدى تحليل العمل الإبداعي تبرز هذه التصورات، المكونة بمجموعها أساس فكر الكاتب والمجسّدة في صورٍ ونماذج فنية، في صورة خصائص المنهج الفني.

خلال مسيرة التطور التاريخي للمجتمع الإنساني برزت وتعاقبت شتى التصورات، المتناقضة بشكل مباشر أحياناً، حول الإنسان والحياة، بدءاً من التصورات الساذجة للناس البدائيين وحتى موضوعة ماركس القائلة بأن جوهر الإنسان ليس سوى «محصلة مجموعة علاقات اجتماعية». وكان لتعاقب هذه التصورات أهمية ضخمة بالنسبة لتطور الفن والأدب عموماً ولمنهج التصوير الواقعي بشكل خاص. ففي عصر النهضة اعتقدوا أن

الإنسان يولد وهو حامل منذ البداية لهذه أو تلك من الخصائص والصفات. لكن في القرن الثامن عشر يبرهن لوك أن المرء لا يولد حاملاً معه مشاعر وأفكاراً وسمات شخصية معينة، بل يولد كصفحة بيضاء Tabula pasa، وأن ما يصير إليه إنما تفعله تجربة الحياة، وفي المقام الأول التربية. وما كان ممكناً ألا يؤثر هذا الإنجاز العظيم للفكر التقدمي آنذاك على مذهب التصوير الفني للإنسان. وتقص لنا الرواية الواقعية الإنكليزية في القرن الثامن عشر بشكل مسهب كيف تحدد شروط التربية وظروف الوسط الاجتماعي شخصية الإنسان.

عكس الأدب دائماً في المجتمع الطبقي خلال تطوره التاريخي صراع الطبقات. لكن بلزاك وحده في الأدب الأوروبي الغربي في ذلك الوقت وبوشكين في الثلاثينات في الأدب الروسي كانا البادئين بشكل واع في تصوير الواقع من وجهة نظر الصراع الطبقي في المجتمع. ويمكن أن نورد أمثلة أخرى. لكن لا يرتبط تاريخ الأدب بتطور الواقع فقط كأساس موضوعي ومحدد للفن، بل وبتطور التصورات والمفاهيم حول الحياة وطبيعة الإنسان والوسط المحيط به. فتبدأ الواقعية هناك حيثما تصبح المعرفة الفنية ذاتها معادلاً للواقع، وعندما تجسد حقيقة الحياة. يرتبط تاريخ الأدب العالمي أيضاً بشكل وثيق بالجانب الفكري للاستيعاب الفني – العملي للعالم، أي بالاتجاه الفكري للكاتب، بتطلعاته، بما يريد قوله وبالصراع الفكري الدائر في المجتمع. فالكاتب، بتصويره الفني للعالم، للواقع وظواهر الحياة الإنسانية، إنما يعطي تقييمه لذلك أيضاً ويجسد فيما يجسد أفكاره وتطلعاته، ويصور الحياة من خلالها وعلى ضوئها. لذا يجدر التفتيش عن الأساس المحدد المكون للمنهج الفني للكاتب الواقعيين في تصوراتهم الفكرية حول الحياة والإنسان والمجتمع وحول قوانين التطور الاجتماعي.

وهكذا تؤلف تصورات الكاتب عن الحياة، بالإضافة إلى مراميه الفكرية مجتمعة، فكر الكاتب. تحدد بعض عناصر فكر الفنان سمة المنهج، لكن لا تجوز المطابقة الفجة هنا. فالمنهج الإبداعي يعني طريقة التعميم الفني لظواهر الحياة والعالم الموضوعي أو الذاتي، طريقة التصوير الفني لحياة الإنسان والمجتمع. وتتجلى تصورات الكاتب عن الحياة ومراميه الفكرية في نظام الصور والنغمات واللوحات الفنية التي يمكننا، من خلال تحليلها فقط مأخوذة بمجموعها، إظهار سمة المنهج الفني للكاتب. ومفهوم أنه من الضروري، لدى تحديد سمة الواقعية كمنهج فني، أن نسعى، من خلال تحليل أعمال كتاب واقعيين معينين، إلى استنباط الخصائص والمبادئ الأساسية المتكررة التي يمكن اكتشافها وتحديدها في المنهج الإبداعي لأي كاتب واقعي والتي تعطي بمجموعها إمكانية تحديد سمة الواقعية بالكامل كمنهج فني.

تتحرك عملية المعرفة والاستيعاب العملي الفني للعالم بواسطة الفن في أشكال وصيغ ديالكتيكية. فمن الظاهرة إلى الجوهر، ومن الإدراك العفوي المباشر للحياة إلى التعميم الفني. مع كل عصر جديد في تاريخ العالم تصبح حياة المجتمع والإنسان أكثر تعقيداً وتفرعاً وتتعمق وتتوسع معرفتها وكذلك الأشكال الفنية لهذه المعرفة. وقد أدى كل اتجاه عظيم في مسيرة الأدب العالمي بقسطه في هذه العملية، لكن لزم الأمر مرور فترة طويلة من تطور الحياة نفسها ومراكمة تجارب المعرفة الفنية للعالم كي يتشكل ويقوم المنهج الفني للواقعية.

قد يتحد جانب العبقرية – جانب الوعي الناشط الخلاق للفنان مع جانب المعرفة الموضوعية ليشكلا وحدة متناقضة. وخير مثال على ذلك بلزاك. فطابع فكر الكاتب لا يمكن إلاّ أن يؤثر على تصويره للحياة. وتدل تجربة الواقعية على أن الأفكار الخاطئة، غير المتناسبة مع المسيرة الموضوعية للحياة، تلحق، وإن كانت جيدة وقيمة في أساسها، ضرراً بالواقعية وتعوق

التجسيد الفني الشامل المتكامل لحقيقة الحياة، في حين تقوي صحة وصدق الأفكار المعبرة عن الواقع الموضوعي وتطوره التقدمي وتدعم واقعية الكاتب وموضوعية الصور والنماذج التي يخلقها.

لكن من أجل فهم فكرة الكاتب ومبتغاه لا تشكل آراؤه وتقويماته لظواهر وأفكار الواقع مفهومة (مأخوذة) كتطلع ذاتي من قبله – لا تشكل على أهميتها، أساساً محدداً للمنهج الفني للكاتب، فقد كانت الواقعية في تاريخ الأدب العالمي، كما نوهنا، وسيلة للتعبير عن شتى الأفكار حتى المتناقضة مع بعضها في أغلب الأحيان. فكان بلزاك وستندال، ودوستويفسكي وسالتيكوف وشيدرين، تولستوي وغوركي جميعاً كتاباً واقعيين. إنَّ سمات الواقعية وخصائصها كمنهج فني لتعميم الحياة جاءت ثمرة تطور تاريخي للأدب منذ عصر النهضة وحتى أوائل القرن التاسع عشر، وقام المنهج الواقعي في تصوير الحياة على درجة محددة من سلم التطور الاجتماعي ومستوى التفكير الإنساني ومعرفته للواقع – للإنسان والمجتمع والتاريخ في علاقاتهم الموضوعية المتبادلة مدروسة من قبل الكاتب بشكل صادق وموضوعي.

ليس صحيحاً، برأينا، لدى دراسة وتحليل المنهج الفني، محاولات تجزيء سماته وخصائصه، إذ يقود ذلك إلى دوغمائية ضيفة. ليس صحيحاً كذلك رفع الطرق الفردية الخاصة بالمعالجة الفنية لكتاب واقعيين بارزين إلى مرتبة مبدأ أو قانون يُنظر من خلاله وعلى أساسه إلى أعمال فنية أخرى.

*   *   *

- ٢ -

حدد إنجلس في رسالته المعروفة إلى م. هاركنس سمات الواقعية كمنهج فني وطريقة التصوير الواقعي للإنسان والعالم في عملية تطورهما

على الشكل التالي: «.. تقتضي الواقعية، إلى جانب صحة وصدق التفاصيل، التجسيد الصادق للشخصيات النموذجية في الظروف، النموذجية... التي تحيط بها وتضطرها للفعل».

يجدر أن نضيف إلى الصيغة الآنفة الذكر موضوعة إنجلس نفسه التي تقول بأنه في العمل الفني الأصيل «كل وجه نموذج، كما أنه، إلى جانب ذلك شخصية محددة يشار إليها بـــ «هذا» حسب تعبير العجوز هيغل». تعني فكرة إنجلس أن النموذج في الأدب يتضمن في ذاته وحدة العام والخاص المحدد في تصوير الإنسان. ويضيف دونما خوف من اتهامه بالقياسية الشكلية «وهذا ما يجب أن يكون». قصد إنجلس بذلك أن هذا الأمر لا يحصل دائماً في الأدب الواقعي – أي لا يجسد كل كاتب دائماً في شخوص عمله نماذج واضحة ولا يعطي تعميماً للحياة. حتى أن الكتاب قد لا يوفقون في أحيان كثيرة في تصوير الشخصية المحددة الملموسة أو ما عبر عنها هيغل بـــ «هذا». ففي أحد أحاديثه مع إكرمان أشار غوته ذات مرة إلى أن «التقاط الخصائص الفردية للظاهرة مسألة صعبة ومرهقة في الفن». وقال في معرض آخر ما يلي: «إنّ في استيعاب وتصوير الخصائص والسمات المميزة الحياة الحقيقية للفن».

إن أي نموذج فني ينتصب أمامنا في العمل الفني كصورة مفردة سواء كان إنساناً، حيواناً، جماداً، أو ظاهرة طبيعية... كما أن أي شخص في العمل الفني ذو شكل خارجي محدد يحمل في ذاته أيضاً شيئاً عاماً يشترك فيه مع الناس الآخرين عموماً. فلا يعتبر كل تصوير في الفن لفرد محدد تفريداً للشخصية الإنسانية، هذا علماً أنه قد تجري المطابقة أحياناً بين ما هو فردي في النموذج مع إنسان ما محدد قائم في الواقع الحياتي. ويقود ذلك إلى السقوط في مطب الطبيعية Naturalism على صعيد التجربة الفنية العملية. كونُ كل شخص في العمل الفني حاملاً لسمات وخصائص مميزة له عن

الآخرين لا يشكل في حد ذاته تفريداً ولا يعوق تكوين النموذج، علماً أن انشداد الكاتب أحياناً إلى بعض الأمور الصغيرة (مثل شعبي سائر محبب، أو حركة اعتيادية متكررة) من أجل توضيح وتحديد الشخصية بشكل ملموس يقود كثيراً إلى تفريد خاطئ وغبي، لا يساعد على بناء النموذج لا بل ويشكل عقبة على هذا الطريق، ويمكننا أن نضرب أمثلة عديدة على ذلك من تاريخ الأدب.

كتب إنجلس إلى لاسال بصدد تراجيديته منتقداً التفريد المضر الذي يقود إلى حذلقة صغيرة ما يلي: «.. لكني أعتقد أن الشخصية لا تتحدد فقط من خلال ما تعمل بل وكيف تعمل...». وعالمها الداخلي لا يتجلى من خلال المضمون فحسب، بل ومن خلال أشكال نشاط الفرد، من خلال الكل الخارجي. وبهذا المعنى يشير ماركس وإنجلس إلى ضرورة إصابة السمات «الحادة المميزة» لدى رسم الشخصيات وبلوغ التحديدية التي كتب عنها هيغل بالذات أثناء حديثه عن قضية الفردية. قال بيلينسكي بهذا المعنى أيضاً ما يلي: «.. وفي هذا تكمن نمذجة التصوير: يلتقط الشاعر السمات الأكثر حدة وتمييزاً للناس المصوّرين مع إهمال كل النقاط العابرة الصغيرة التي لا تساعد على إبراز وتحديد ذواتهم». من الطريف في هذا المجال أن نقارن في العمل الفني بين نماذج قريبة من بعضها، لكنها شخصيات ذات ذوات فردية مستقلة ومرسومة بشكل تحديدي ظاهر – لوبوخوف وكيرسانوف عند تشيرنشيفسكي وبافل فلاسوف وأندريه ناخودكا عند غوركي.

لا يتحقق الصدق الموضوعي في تصوير الناس في الأدب الواقعي بتصنيف وتفصيل الخصائص الإيجابية والسلبية لشخوص العمل من قبل الكاتب، بل بعمق نفاذه إلى العالم الداخلي للشخصية. تؤلف الشمولية في تصوير العالم الداخلي للإنسان الخصيصة الجوهرية للواقعية، ولقد قامت في مؤلفات شكسبير وتَسِمُ أفضلَ إبداعات ديدرو وفيلدينغ، كما تذهل المؤلفات

الواقعية لكل من غوته، بوشكين، بلزاك، تولستوي بتصويرها الشامل لعالم الإنسان الداخلي.

كتب سالتيكوف شيدرين ذات مرة ما يلي: «الإنسان بنيان معقد وعالمه الداخلي متنوع الألوان. لذا فإنه قد تتاح للكاتب، الذي يركز على نقطة واحدة في هذا العالم، أو يعزف على وتر أو بضعة أوتار فقط، رسم لوحة حادة إلى حد معلوم بارزة متميزة، لكنها تكون مع ذلك، في أغلب الاحتمالات، ممسوخة».

مفهوم الشخصية في الأدب يجدر ألا يُفهم بشكل ضيق – أي كخصائص سيكولوجية وإرادية، بل كقلب وروح وعقل الإنسان. في كشف العالم الداخلي للبطل في العمل الفني، إلى جانب خصائص شخصيته، تحمل أهمية كبرى سماته الفكرية – الجانب الذهني عنده. وهذا ما أحب التركيز عليه في الإنسان الكتاب المنورون في القرن الثامن عشر. غير أن تجربتهم الفنية في هذا المجال قد كشفت عن عيوب وسلبيات جوهرية.

لا يصبح العالم الروحي لبطل العمل الفني محدداً عندما يخلع عليه الكاتب أفكاره الخاصة محولاً إياه داعية أو مبشراً. أشار بوشكين بصدد ذلك بشكل ساخر إلى فولتير الذي اتخم، على حد قوله، المسرح الفرنسي حلال ستين عاماً «بتراجيدياته التي لم يهتم فيها بموضوعية الشخصيات ولا بمشروعية الوسائل وأرغم أبطاله بمناسبةٍ وبغير مناسبة على التعبير عن قواعد فلسفته». إن تصوير العالم الفكري لبطل ما لا يقود بحد ذاته إلى جفاف النموذج وتجريديته كما يفترض البعض. يصبح النموذج تجريدياً فقط عندما لا تتجلى أو لا تبرز آراؤه من خلال حياته ونشاطه العملي، أو عندما يكون ممثلاً بكل فجاجة لآراء المؤلف نفسه. أشار ماركس إلى مثل هذا المنحى في رسالته إلى لاسال حول تراجيديته: «... فيما يخص التفاصيل لا تعجبني في أماكن متفرقة تأملات بعض الأبطال وأحاديثهم الزائدة عن أنفسهم – الأمر الذي يُفسَّر على ضوء تأثرك بشيللر».

في دراساتنا لا نأخذ في الحسبان دائماً تعقيد النموذج الواقعي – الشخصية، وكالعادة يجري التركيز على خصائص وملامح عقيدته الفكرية. إننا نثمن في «إيفغيني أنيجن» المقاطع التي تحدد البطل من حيث هو نموذج اجتماعي – تاريخي، لكن لا يقل أهمية عن ذلك الالتفات إلى الخصائص والمعاناة الروحية للبطل. فعند ذلك فقط يبرز الإنسان المتكامل ككل بكل تعقيده وتناقضه.

ويكاد يكون التحليل النفسي الشرط الأساسي والجوهري لعمق التصوير الواقعي للإنسان. أشار تشيرنشيفسكي إلى أن «معرفة القلب الإنساني والقدرة على كشف أسراره أمامنا هي الكلمة الأولى في تقييم كل واحد من هؤلاء الكتاب الذين نعيد قراءة مؤلفاتهم باهتمام وإعجاب». وكان ليف تولستوي يرى في كشف الحياة النفسية للإنسان الغرض الرئيسي للفن. كتب في مذكراته عام ١٨٩٦ ما يلي «الغرض الرئيسي للفن هو قول الحقيقة حول النفس الإنسانية، الإفصاح عن تلك الأسرار التي يستحيل التعبير عنها بالكلمة البسيطة. هذا هو الفن، الفن ميكروسكوب يسلطه الفنان إلى أعماق نفسه لينقل لنا تلك الأسرار والمكنونات العامة والخاصة بكل الناس».

يمكن أن يعترض البعض بالقول إنّ رأي تولستوي إنما يعكس خصائص واقعيته ككاتب في جعل «العملية النفسية»، كما قال تشرنشيفسكي، موضوع تصوير فني. وأعلن ليرمنتوف كذلك بأن «تاريخ النفس الإنسانية، أي نفس إنسانية مهما كانت صغيرة – أكثر فائدة وإثارة لفضول المعرفة من تاريخ شعب بأكمله». تُفسَّر حدة هذه الموضوعة بطابعها المثير للجدال. يدافع ليرمنتوف عن حق الكاتب في التحليل النفسي والاهتمام بنفس الإنسان ضد كل المزاودات، لكن ظهرت عند ليرمنتوف بالذات قبيل موته فكرة عملاقة – كتابة ملحمة ثلاثية عن «تاريخ شعب بالكامل».

لم يبعد اهتمام ليرمنتوف وتولستوي بالتحليل النفسي أياً منهما عن تحليل الحياة ككل. من جهة ثانية أعطى كل من بوشكين، الذي كان يؤثر،

حسب رأي تولستوي، الحركة والفعل على التركيز على اللحظات الشعورية، وتورغنيف، الذي لم يعجبه شغف تولستوي بتصوير «ديالكتيك النفس» – أعطيا تحليلاً رائعاً في العديد من أعمالها لسيكولوجيا الحب. اهتم بالتحليل النفسي أيضاً غوغول رغم أن نفوس شخوصه «ضئيلة» و«ميتة»؛ فرسم سيكولوجيا حب التملك من تشيتشكوف وحتى الجشع الغبي الذي يمثله بلوشكين. أعطى غونتشاروف كذلك تحليلاً عميقاً للموت التدريجي للنفس الإنسانية في روايته «أبلوموف». ولم يخل عمل من أعمال الواقعية في الأدب العالمي ذو قيمة إلى حد ما من تحليل النفس الإنسانية وسيكولوجيا الإنسان عموماً بدءاً من المعاناة النفسية المعقدة لهاملت شكسبير وحتى المشاعر العفوية الطيبة لدينيس تشيخوف في أقصوصة «مع سبق الإصرار».

يجدر أن نؤكد على أن معرفة القوانين العميقة للحياة النفسية بحد ذاتها هي التي أعطت تولستوي «الأساس المكين لدراسة الحياة الإنسانية بوجه عام وحل ألغاز الأبطال وفهم دوافع سلوكهم ونشاطهم». وإن خلق الأشكال الفنية الملائمة من أجل تصوير العملية المعقدة، المستمرة والمتناقضة للحياة الداخلية للإنسان هي التي جعلت من تولستوي فناناً ألمعياً وعالم النفس البشرية العظيم في الأدب العالمي. فلدى قراءته «الحرب والسلم» صاح فلوبير بدهشة وإعجاب «يا له من فنان ويا له من عالم نفس». ومن الطرافة بمكان أن نلاحظ أنه، رغم سلبية تولستوي تجاه شكسبير، كان مع ذلك يثمن فيه ما كان سمة الواقعية التولستوية – «القدرة على إدارة المشاهد المعبرة عن حركة المشاعر». وهكذا يقوم الترابط التاريخي بين بداية وذروة الواقعية الكلاسيكية. وقد لجأ تولستوي إلى تصوير العملية السيكولوجية في الأقصوصة أيضاً كما في الأجناس الملحمية الكبرى.

يعتبر تكامل عكس الواقع أحد شروط فنية العمل الواقعي، لكن لا يعني ذلك أبداً أنه يجب أن يدخل في التصوير الملموس للعالم الداخلي للإنسان

وشخصيته كل شيء. فالقيام بهذه المهمة التفصيلية لا معنى له ويناقض طبيعة النموذج الفني. فيمكن للكاتب أن يعكس بضعة ملامح ليرسم الوجه الحقيقي للإنسان وينقل مضمونه الفعلي. يمتلك مثل هذا التكامل مثلاً نموذج الموجيك «دينيس» لدى تشيخوف في أقصوصته «مع سبق الإصرار»، رغم أنه لم يكلف الكاتب سوى لمسات خفيفة.

لا يتاح لكل كاتب واقعي بنفس الدرجة بلوغ الشمولية في كشف العالم الداخلي للشخصيات التي يصورها، لكن لا جدال في أن الواقعية قد استطاعت تجاوز الطابع الرتيب للكلاسيكية وأحادية تصوير الشخصية في الرومانتيكية. لا شك أن بعض كتاب الكلاسيكية والرومانتيكية العظام قد استطاعوا، حتى مع رتابتهم وأحاديتهم، النفاذ بعمق إلى جوهر وأشكال بروز هذه أو تلك من الدوافع أو السمات الشخصية للإنسان، كما تتسم النماذج الفنية التي قدموها من هذا المنطلق بتعميم عميق. فتركيز الكلاسيكية على سمة أو خصيصة ما في الإنسان، كما المبالغة الرومانتيكية فيها، قد ساعد على إبراز النموذج بقوة وألق فني فذ. لكن ما يعطي النموذج قوة إقناعية حياتية قصوى هو التجسيد الواقعي الشامل للعالم الداخلي للإنسان.

إذا كان الكاتب الواقعي يصور أناساً فقراء روحياً فلا يمكن أن يكون العالم الداخلي لأمثال هؤلاء متنوعاً غنياً، وهنا ليس المنهج مذنباً في ذلك، بل طابع الموضوع المصور. فعالم تشيتشيكوف (أحد أبطال غوغول في «النفوس الميتة») غني سلباً بالخبث والمكر والحربائية والنفاق وسرعة التأقلم مع أي موقف، ولقد صوره غوغول من جوانب عدة. لكن الوصف السيكولوجي للشخصيات الأخرى في الرواية رتيب، باهت وما كان ممكناً غير ذلك، فهذه «نفوس ميتة».

قال تشيرنشيفسكي: «لا يمكن للتحليل النفسي أن يتخذ اتجاهات شتى: أحد الشعراء يشغله وصف الشخصية، آخر يهتم بتأثير العلاقات الاجتماعية

ومشاكل الحياة اليومية على نمط الشخصية، ثالث يعنى بعلاقة المشاعر والحواس بالنشاط العملي، رابع يشده تحليل الدوافع الإنسانية، أما الكونت ليف تولستوي فشغلته العملية النفسية ذاتها، أشكالها، قوانينها وديالكتيك النفس أكثر من أي شيء آخر». وهكذا تحدد تأملات تشيرنشيفسكي الاتجاهات المختلفة والخصائص الفردية للتحليل النفسي لكتاب واقعيين عديدين.

عالجنا مسألة الشخصية في الفن، طريقة كشف الواقعية للشخصية الإنسانية. لكن الشخصية في الواقعية تبرز كنموذج. فما الذي يعطيها هذه النموذجية، ما هو النموذج في الشخصية الإنسانية؟ ما الذي جعل الشخصية التي يبنيها الكاتب ممتعة، قريبة، مهمة، ذات دلالة بالنسبة لملايين القراء، ما الشيء المشترك بينها وبينهم؟.

كتب ف. لينين في معالجته ديالكتيكية مفهوم العام والخاص ما يلي: «إيفان إنسان.... الخاص هو أيضاً عام». يشكل العام في الإنسان الفرد (الخاص) الأمر العام على المستوى الإنساني، أي ما يتميز به ملايين الناس، ما يمكن أن يكون في شخصية أي فرد، أي ما يتكرر، إلى هذه الدرجة أو تلك، في هذه الأشكال الاجتماعية – التاريخية أو تلك في الحياة الإنسانية. أشار لينين أيضاً إلى أن العام لا يقوم إلا في الخاص، وكل خاص (بهذا الشكل، أو ذاك) عام.

لا يجدر أن نقصر الإنساني العام، كما يفعل البعض أحياناً، على السيكولوجيا والدوافع الإنسانية – شعور الحب والغيرة وما شابه ذلك التي يشترك فيها جميع الناس. سيكون هذا تضييقاً غير مشروع لمفهوم العام في الإنسان. يتجلى الإنساني العام في الحياة الخلقية للإنسان، في مجال حياته الفكرية والروحية، في المجال الواسع لنشاطه العملي وفي نثريات الحياة اليومية. ولن يكون النموذج الأدبي المجسد في ذاته فكرة الحرية أو فكرة

السلام أو حميّاً العمل الإبداعي الخلاق أو البحث عن الحقيقة، من وجهة نظر الإنساني العام، دون روميو وجولييت – رمز تجسيد الحب. ويمكن أن يرتفع إلى مستوى العام في الأعمال الفنية والأدبية كل ما يجد تعبيراً له في الوجود الإنساني كتطور المفاهيم الأخلاقية، حركة الأفكار، كفاح العقل الإنساني المستمر من أجل حل مشاكل الحياة، اكتشاف أسرار الطبيعة، العمل، قضايا الأسرة، وغيرها.

كتب بيلينسكي في مقالاته عن بوشكين ما يلي: «إن كل شاعر حقيقي، على أية درجة من سلم الكفاءة الفنية كان، لا يخترع شيئاً غير موجود، بل يجسد في أشكال حية ما هو إنساني عام. لذا وجد الناس دائماً في إبداعات الشاعر الذي يؤخذون به شيئاً ما قريباً منهم، شيئاً ما أحسوا به، تصوروه، فكروا به، لكنهم لم يستطيعوا تكوين صورة واضحة له، لم يجدوا الكلمة التي تسميه، لكن استطاع الشاعر وحده أن يعبر عنه. كلما كان الشاعر أعظم، أي كلما كان مضمون شعره إنسانياً عاماً كانت أعماله أبسط وأيسر تناولاً وفهماً، لدرجة يتعجب معها القارئ كيف لم يفكر هو نفسه بكتابة شيء ما مشابه: فهذا الأمر في غاية البساطة والسهولة. وفي الأعمال التي لا يرى الناس فيها أنفسهم، بل كل شيء فيها ينتسب (يرجع) للشاعر لا تستحق أي اهتمام كالكلام الفارغ. على هذا الأساس العام الذي تكون فيه أعمال الشاعر لكل الناس كما هي له نفسه يستطيع الجميع وكل إنسان أن يفهم ويعيش هذه الأعمال – أن نتصور ونحس ونتلمس في أعماقنا كل غنى وعمق مضمونها...» وهذا يخص بدرجة متساوية الملحمة والدراما والشعر الغنائي.

على هذا الأساس بالذات تقوم أهمية وتأثير النماذج الأدبية التي أنشأها كتاب الماضي البارزون. فالصراع الذي صوره غوته في «آلام فرتر» هو الصراع بين الفرد والمجتمع في ظل المجتمع الإقطاعي القديم في ألمانيا في

نهاية القرن الثامن عشر. لكن غوته نفسه قال ذات مرة لإكرمان إنّ «عصر فرتر الذي تحدثوا عنه كثيراً لا ينتسب، إذا ما أمعنا فيه النظر جيداً، إلى مرحلة من تطور الثقافة العالمية، بل إلى التطور الحياتي لكل إنسان بعينه. فالسعادة المحطمة والأمنيات غير المتحققة ليست مصيبة عصر ما محدد، لكنها مصيبة كل إنسان، كل فرد». ليس غوته محقاً في عزله التطور الحياتي للإنسان عن المرحلة التاريخية المحددة من تطور الثقافة. فالمرحلة التاريخية التي يتحدث عنها غوته هي المرحلة الإقطاعية، لكن دراما حب فرتر وما يتصل بها من مسائل تطور شخصية الإنسان القائمة على أرضية تاريخية محددة، بمضمونها النموذجي، ذات مغزى إنساني عام، وبعض جوانب هذه الدراما تهز حتى الإنسان المعاصر، رغم أن الشكل التاريخي – الملموس لها قد «أزاحه» التاريخ منذ زمن بعيد.

فرتر غوته نموذج ذو مغزى إنساني عام رفيع. لكن سيكون غير صحيح إذا فهمنا من الإنساني العام ما هو عظيم فذ خارق وحسب. فدون كيخوت وسانشوباناسا وهاملت وحفارو القبور يحملون جميعاً في ذواتهم ما هو إنساني عام، والإنساني العام مجسد في صورة شاتسكي البطل الثوري، في صورة الخبيث خليستاكوف، في المسكين أكاكي أكاكيفيتش باشماتشكين وفي فيليس الطيبة في قصة فلوبير. قد تمتلك نماذج فنية مختلفة قوة مختلفة في نمذجة الحياة، سواء من حيث تكامل وعمق تعميمها للحياة، أو من حيث تألقها الفني، فهذا يتعلق بعبقرية ومهارة الكاتب وبمدى معرفته وفهمه للحياة، لكن ليس سليماً أن نقسم النماذج الأدبية إلى إنسانية عامة و«محلية». فلماذا نتحرج من الحديث عن المغزى الإنساني العام لنموذج ناتاشا روستوفا، بيار بيزوخوف، أندريه بولكونسكي مثلاً ونفكر غالباً وبشكل أساسي بالجوهر الاجتماعي والأهمية التأريخية لهذه النماذج التولستوية. وهل قوة وعمق

التعميم التولستوي للحياة الإنسانية دون التعميم الشكسبيري لها؟ وبدرجة أقل يجري الحديث عن الإنساني العام في شخصيات تورغنيف وتشيخوف.

اعتبر الكتاب والفنانون التقدميون دائماً تجسيد الإنساني العام في النموذج الفني شرطاً لازماً ومسألة مهمة في أعمالهم. قال تولستوي في معرض حديثه عن روايات دوستويفسكي إنه حتى الأجانب يعرفون أنفسهم فيها».

يشكل النموذج في الأدب في أغلب الحالات تعميماً لسمات كثير من الناس مجسدة في صورة إنسان واحد. كتب بلزاك «الكوميديا الإنسانية» كما قال: «ملتقطاً أكثر الحالات وضوحاً لتجلي الدوافع.. منتقياً الحوادث الأهم في تاريخ المجتمع ومبدعاً النماذج...».

وصف بيلينسكي المعنى الجامع للنموذج في الأدب بشكل مميز:

«بالنسبة للشاعر لا توجد ظواهر عرضية مجزأة، بل مثل عليا، «مبادئ» «أو نماذج متصلة بظواهر الواقع اتصال الأجناس بالأنواع، نماذج تكشف في ذاتها، رغم فرديتها، كل الملامح الأساسية العامة لسلسلة كاملة من الظواهر المتجانسة ذات الأصل الواحد وتعبر عن فكرة معروفة. ولهذا السبب تعتبر كل شخصية في العمل الفني ممثلة لما لا يحصى من الوجوه ذات الجنس الواحد، وهذا ما يجعلنا نقول هذا الشخص هو عطيل بذاته وهذه الفتاة هي أوفيليا بعينها. إنّ أنيجن، لينسكي، تاتيانا، في الأساس، أسماء خاصة، لكنها الآن أيضاً عناوين ومسميات تحديدية عامة لظواهر معروفة في واقع الحياة». لكن لماذا أو كيف أصبح بعض أبطال الأعمال الأدبية كهاملت ودون كيخوت أو رخميتف وبافل فلاسوف نماذج ذات مغزى تعميمي كبير؟ أين يكمن أو بماذا يتجلى العام عندهم بالنسبة لأناس عصرهم وللأجيال اللاحقة. يكمن العام عندهم في تلك السمات والخصائص الرائعة الخاصة بالإنسان عموماً التي يتميز بها في أشكال تاريخية معينة مختلفة جمهور كبير من الناس

ممن تسحقهم الحياة القاسية في ظروف مجتمع الاستغلال والملكية الخاصة. تعبر هذه النماذج المشار إليها عن الإنساني في الإنسان بشكل بارز. قال تشيرنشيفسكي، متحدثاً عن أصالة الإنسان البارز الفذ ونموذجيته في آن معاً وعن تأثير مثل هذا الإنسان على الآخرين، إنه «تتمثل فيه بشكل أقوى الخصائص الإنسانية العامة المتجلية في السمات الثابتة لشخصيته... تكتسب مثل هذه الشخصية مغزى عاماً شاملاً، تصير ممثلة للإنسان لأصالتها بالذات الدالة على تكاملها وقوتها وغناها وعمقها».

لكن أشار بيلينسكي، وهو محقٌ في ذلك، إلى المعنى المتنوع المختلف للنماذج ذات المضمون التعميمي الكبير. فيمكن في أحيان كثيرة أن يحمل المعنى الاسمي لمثل هذه النماذج كدون كيخوت مثلاً معنى خلقياً –سيكولوجياً إيجابياً وسلبياً تبعاً لعلاقتها الملموسة بالواقع. فلا تجوز المطابقة بين الإيجابي والإنساني العام وخصوصاً في المجتمع ما قبل الاشتراكي. أشار إنجلس بهذا الصدد إلى أنه «في المجتمع الذي نحن مضطرون للعيش فيه والذي يقوم على تضاد الطبقات والسيطرة الطبقية فإن إمكانية بروز المشاعر الإنسانية الحقة تجاه الآخرين ضعيفة بما فيه الكفاية». فعلى مدى قرون عديدة من تاريخ المجتمع الطبقي تطور في الإنسان، إلى جانب ما هو جيد، مشرق وإيجابي، الكثير الكثير مما هو سيء مظلم وسلبي. فالنزوع النفعي البورجوازي الصغير مثلاً ظاهرة تاريخية في تطور المجتمع الإنساني لها أشكال قومية خاصة مجسدة في العديد من النماذج في الآداب العالمية المختلفة، لكن بعض سمات وخصائص الإنسان النفعي البورجوازي الصغير تصادف في كل مكان، في الناس من مختلف الطبقات. لنتذكر إشارة لينين لأبلوموف: «كان ثمة نموذج في الحياة الروسية – أبلوموف. كان يقضي جل وقته في الفراش يُعد الخطط. منذ ذلك الوقت مر زمن طويل، اجتازت روسيا ثلاث ثورات وما زال ثمة «أبلوموفيون»، لأن نموذج أبلوموف قائم بأشكال ودرجات

مختلفة في الإقطاعي، في الفلاح، في المثقف، في العامل وفي الشيوعي أيضاً. ويكفي أن ننظر إلى أنفسنا ونحن ندير الاجتماعات لنقول إن أبلوموف القديم ما زال موجوداً وما زلنا بحاجة للمزيد من العمل الدؤوب والتربية والمراجعة لنخرج بنتيجة». وأبلوموف ليس ظاهرة الحياة الروسية فقط: إنها تصادف في كل مكان في أشكال شتى في التطور التاريخي لأمم أخرى، نصادفها في أعمال موباسان وبير آمبو من خلال تصويرهما لنماذج المرابين أو مودعي الرساميل الذي يعيشون على فوائدها. نسمي كل مراء منافق تارتوف، كل غيور عطيل، كل كسول أبلوموف، لكن الصفات المجسدة فيهم تخص التطور الإنساني العام. قال بيلينسكي: «إنّ كلاً منا، مهما كان إنساناً جيداً، إذا ما نظر إلى نفسه بنفس الدقة التي ينظر بها إلى الآخرين سيجد حتماً في ذاته، إلى هذا الحد أو ذاك، الكثير من ملامح وخصائص أبطال غوغول».

خلق مجتمع الملكية الخاصة، مثلاً، الخدم والإجراء كنموذج اجتماعي وأخلاقي – سيكولوجي محدد. في تحليله لهذا النموذج ربطه لينين بالعلاقات الاجتماعية والحياتية المحيطة. يجب ألا نقع في النسبية السيوسيولوجية الفجة فنعتقد أنّ مشاعر ومفاهيم الإنسان يحمل طابعاً طبقياً ضيقاً ولا يؤثر بحال على التطور الإنساني العام. وجد البخل والطمع مثلاً، كصفتين من صفات شخصية الإنسان، عكسا فنياً حتى في الأدب الإغريقي القديم، ثم ظهرا فيما بعد في كل مرة في وجهٍ جديد في سلسلة كاملة من النماذج الأدبية العالمية المشهورة (شيلوك شكسبير، هارباغون مولير، بلوشكين غوغول، غوبسك بلزاك، إيدوشكا شيدرين والفارس البخيل لبوشكين). ويحمل كل واحد من هذه النماذج سمات عصره وطبقته.

ناضل الأدب الطليعي ضد سلبيات مجتمع الملكية الخاصة وفضح الطبقات والفئات الاجتماعية المسيطرة، وفي ذلك لم تكن مادته الإنسان الذي

أراد فضحه فقط، بل وأولئك الناس الآخرين الذين أفسدهم تأثير الوسط الاجتماعي المفضوح، وبهذا المعنى غدا موضوع هذا الأدب ذا أهمية وطنية عامة.

لنأخذ، على سبيل المثال، رواية غوغول، «النفوس الميتة». أشار كل من بيلينسكي وهرزن إلى أنها موجهة إلى المجتمع الروسي بأكمله، وفي ذلك تكمن قيمتها وأهميتها على مستوى الوطن كله. إن ما صوره غوغول فيها لا يتعلق بإقطاعيين وموظفين حكوميين فقط، بل بأناس كثيرين في المجتمع الروسي في ذلك الزمن ممن اضطروا للعيش في ظروف المجتمع الموبوء بالعبودية والاستبداد المطلق. وصور خواء ويباس العالم النفسي «لأبطال» ذلك الزمن كذلك كل من غريبايدوف في «مصيبة من العقل» على مثال صوفيا التي أحبت في «وقت ما» شاتسكي، بوشكين في «إيفغيني أنيجن» على مثال تاتيانا بعد دخولها الوسط الارستقراطي الفاسد وخضوعها لتأثيراته، وكذلك ليرمنتوف في تصويره بيتشورين الذي أضاع حياته في الركض وراء الحب والمغامرات العاطفية. لكن صوّر هؤلاء الفنانون وغيرهم، إلى جانب ذلك، الانبعاث الجاري في أعماق الأمة وتفتُّح القوى النشيطة الحية الواعدة. وفي ألمانيا كذلك، إلى جانب التعفن الذي أصاب، كما قال إنجلس، الأمة كلها قامت عملية أدت إلى هبوب عواصف أعطت ألمانيا والإنسانية غوته وشيللر. في كل اللحظات التاريخية في البشرية عموماً، في كل أمة وفي كل طبقة، وبالتالي في كل إنسان، تتعايش مبادئ متناقضة متصارعة فيما بينها يخلقها الواقع العملي لمجتمع الملكية الخاصة والصراعات القائمة بين الرجعية والتقدم في شتى مجالات الحياة. ويقدم لنا الأدب العالمي معرضاً لا متناهياً من النماذج التي لا يمكن أن نقطع جازمين بتصنيفها كإيجابية أو سلبية. فمضمونها الإنساني متناقض كما هو لدى غالبية الناس في الواقع، فيتضمن في ذاته ما يمكن أن نسميه إنسانية وما هو غريب عنها معاد لها. في الحياة

الحية يقوم صراع يومي مستمر من أجل الإنسان يأخذ أحياناً أبعاداً تاريخية – عالمية، أو يجري بهدوء غير ملحوظ. وإنّ الأدب الذي يصور تطور الحياة ذاتها وتطور الشخصية الإنسانية يعطينا إمكانية، لا يمكن أن يعطيها العلم، لتتبع هذا الصراع من أجل الإنسان في مظاهر ملموسة. ونذكر هنا بالإنجازات العظيمة لكل من تولستوي ودوستويفسكي التي أذهلت العالم كله بعمقها وصدقها. ومن هذا المنطلق ليس صحيحاً البحث عن الإيجابي والإنساني في الأبطال الإيجابيين فقط من الأدب الكلاسيكي الذين لا جدال في إيجابيتهم. ولم يقدم كتاب الماضي الكثير من هؤلاء، ليس لأنهم كانوا قلة في الحياة فقط، بل ولأن كثيرين من الكتاب لم يفتشوا عن مثل هؤلاء الأبطال – كما أشار إلى ذلك ذات مرة محقاً مكسيم غوركي – حيث كان يجدر التفتيش عنهم. ورد في رسالة بيلينسكي إلى كافيلين في كانون أول ١٨٩٧ ما يلي: «لا شك أن الناس الطيبين في كل مكان وأنهم في روسيا في صميم الشعب الروسي أكثر بكثير مما يفكر حتى دعاة السلافية.. كل ذلك بالنسبة لي بديهية كما ٢×٢=٤، لكن المصيبة أن الأدب لا يستطيع توظيف هؤلاء الناس الطيبين دون الوقوع في مطبات التجريد والخطابية والميلودرامية، أي لا يستطيع تصويرهم فنياً كما هم عليه في واقع الأمر لسبب بسيط هو أن الرقابة لن تسمح بذلك، ولماذا؟ لأن الإنساني فيهم في تناقض مباشر مع الوسط الاجتماعي الذي يعيشون فيه».

لكن العام الإيجابي صُوّر في الأدب كذلك عبر تلك النماذج التي حملت في ذاتها تناقضات ونقاط ضعف. من هذه الناحية لم يكن كتاب الماضي البارزون في معظم الحالات مصابين بتلك الآفة البورجوازية الصغيرة – كما قيمها غوركي – المتجلية في البحث في الإنسان عن النقاط السلبية في المقام الأول. كلا، فقد أشاروا دائماً باهتمام إلى ما هو إنساني حقاً في الإنسان، وهذا ما يجب أن يكشف ويسلط عليه الضوء بعناية في دراساتنا، لأنه يؤكد صلة

القربى بين حاضرنا وأفضل صفحات الماضي، فنحن ورثة هذا الماضي ومن يضطلع بواجب تطوير الإنساني في الإنسان.

في الحديث عن الواقعية يُطرح، كسمة مميزة لها كمنهج فني، مفهوم التطور الذاتي للشخصية، الذي كان قد صاغه بلزاك. قال ي. إلسبرغ بهذا الصدد ما يلي: «للمرة الأولى وفي الواقعية بالذات ينشأ مفهوم التطور الذاتي للشخصية، أي ذلك المنطق الداخلي لها الذي يخضع له إلى حد معلوم الفنان نفسه خالق هذه الشخصية أو تلك». ثم يناقض بين مفهوم «التطور الذاتي للشخصية»، كسمة من سمات التصوير الواقعي للإنسان، وبين ما يُدعى «المفروض» النابع من قواعد جمالية محددة. نجد أصداء ما هو «مفروض» أو واجب، حسب رأي إلسبرغ، في تصوير شخصية الإنسان في الاتجاهات اللا واقعية وأحياناً إلى حد ما في واقعية عصر التنوير.

لا شك أن الشخصيات في التصوير الواقعي «تتطور ذاتياً» خاضعة في المقام الأول للمنطق الداخلي للشخصيات ذاتها، وهذا ما أشار إليه العديد من الكتاب الواقعيين من بلزاك وحتى غوركي. وبلغت الواقعية من هذه الناحية شأواً رفيعاً وحققت نتائج فنية ضخمة، لكن التطور الذاتي المفهوم من قبل إلسبرغ «كمراعاة واعتبار لما يفرضه المنطق الداخلي لمجمل المعاناة والأفعال» قائم أيضاً في الإرث الفني للمذاهب الأخرى غير الواقعية. فهل أنشأ سوفوكا، مثلاً، صورة أنتيجون من معطيات القواعد الجمالية «المفروضة» فقط. ألا ينبع ما تقوم به من طبيعة شخصيتها؟ أليست أفعالها مشروطة، إلى هذا الحد أو ذاك، بمعطيات شخصيتها؟. «التطور الذاتي» كمنطق للشخصية يميز شخصيات الكاتب الرمزي فكتور هوغو في «أحدب نوتردام»، كما أن كل مصير بطل ليرمنتوف ميتسيري الرمزي ليس إلا «تطوراً ذاتياً» للسمة الأساسية فيه – حب الحرية. من ناحية أخرى تخضع لهذا «المفروض» أحياناً بعض النماذج الواقعية. ألا نحس بهذا الفرض

المسبق مثلاً في شخصيات رواية تولستوي «آنا كارنينا» - في آنا ذاتها (لنتذكر الاستهلال الذي تفتتح به الرواية) وفي شخصية ليفين. كما أن «بعث» نيخلودوف الخلقي «فرض» من قبل تولستوي لدى كتابة الرواية. فنحس طوال الوقت أن الكاتب يملي ويخلع أفكاره الأخلاقية – الجمالية على بطله نيخلودوف وأن الرواية بالكامل قد أخضعت لذلك. وهكذا سنسقط، إذا ما قسمنا كل شخصيات الأدب العالمي إلى واقعية قائمة على «التطور الذاتي» وإلى لا واقعية «فرضتها» قواعد جمالية محددة مسبقاً – سنسقط في مطب التصنيف الشكلي: - واقعية وغير واقعية.

يفترض «التطور الذاتي» إلى جانب ذلك، تصوير الشخصية في تطورها، أي في تغيرها نوعياً مع سير الحياة، وليس وفق منطقها الداخلي فقط. وتلك أصبحت سمة للواقعية في القرن التاسع عشر فقط بدءاً من بوشكين وبلزاك. أشرنا أعلاه إلى أن استخدام مبدأ التطور في تصوير الشخصية قام في مرحلة متأخرة نسبياً من تاريخ الواقعية؛ فواقعية عصر النهضة مثلاً انطلقت من فكرة أن الإنسان يولد حاملاً لسمات وخصائص محددة تتجلى فيما بعد في الحياة. وهكذا يمكن تعميم مصطلح التطور الذاتي بالتالي على كل الواقعية في حالة واحدة فقط تعني على وجه التحديد أن تصرفات وأفعال الإنسان مشروطة بطابع شخصيته، متفقة مع خصائص عالمه الداخلي.

أُطلق على هذه الحالة الآنفة الذكر الخاصة بالمبدأ الفني للواقعية مفهوم «الحتمية البسيكولوجية»، وكان شكسبير أول من اكتشفها. لكن تبعية أفعال وتصرفات الإنسان لنمط شخصيته، لعالمه الداخلي قد فهمها وصورها حتى الكتاب الإغريقيون والرومان القدماء وكتاب الكلاسيكية كذلك. ما هي السمة المميزة إذن للتصوير الواقعي فيما يخص هذه النقطة؟

يتجلى التصوير الواقعي أولاً في أن العلاقة القائمة بين تصرفات الإنسان ونمط شخصيته لا ينسفها تدخل قوى العالم الآخر، يتجلى ثانياً –

وهذا أمر في غاية الأهمية – في أن هذه التبعية البسيكولوجية تقترن بتبعية اجتماعية – أي يقترن مبدأ الحتمية البسيكولوجية بحتمية اجتماعية معبر عنها بشكل متفاوت الوضوح. إنّ النظر إلى سيكولوجيا الإنسان خارج الإطار الاجتماعي يلحق ضرراً بالغاً بالواقعية، ويكفي للدلالة على ذلك مقارنة «الأحمر والأسود» – ستندال ورواية «التلميذ» – بول بورجيه.

يفترض مبدأ الحتمية الاجتماعية، بمعناه الواسع، الذي اكتشفته واقعية عصر التنوير، التحليل الاجتماعي، تحليل المجتمع. وبما أن المجتمع في العمل الفني يتبدى ويتكشف من خلال نظام واسع متكامل للشخصيات، فإنّ التحليل الاجتماعي يتجلى في الغالب عبر سمات شخصية وتصرفات البطل في شرطيتها الاجتماعية – أي من خلال الحتمية الاجتماعية. إننا نفهم شخصيات وأفعال وعلاقات فاموسوف وشاتسكي، بافل كيرسانوف وبازاروف في معناها الاجتماعي لأنها مشروطة اجتماعياً، محددة من منطلق اجتماعي، وهذا ما يجعلنا نفهم المعنى والمغزى الاجتماعي لأبطال غريبايدوف وتورغنيف هؤلاء. نصادف في الواقعية أيضاً، في روايات بلزاك على سبيل المثال، ما يمكن أن ندعوه الشكل المباشر للتحليل الاجتماعي في صورة تأملات، وصف، سرد معلومات وأوصاف وغيرها صادرة عن المؤلف نفسه، لكن التحليل الاجتماعي في العمل الواقعي يتحقق في المقام الأول من خلال مجمل التصوير الفني للناس وعلاقاتهم بالمجتمع.

يتجلى مبدأ الحتمية الاجتماعية والبسيكولوجية لدى كتاب واقعيين مختلفين بأشكال وصور مختلفة. فتأثير الوسط والعلاقات الاجتماعية القائمة على شخصية الإنسان والتفسير ذو الطابع الاجتماعي لأفعاله وتصرفاته يمكن أن يرد في شكل تصوير مفصل ضاف للوسط المحيط بالبطل في عوامله وحقائقه المختلفة، أو يمكن أن يقتصر على بضع لمسات عامة، وهذا متعلق في بعض الأحيان بسمات الجنس الأدبي. علماً نرى تولستوي مثلاً يصور

تأثير الوسط والظروف الاجتماعية على حياة أبطاله وتطورهم الروحي في كل من ملحمته «الحرب والسلم» على أرضية عصر بكامله وعلى مثال جمهرة كبيرة من الشخصيات وفي قصته «لوتسيرن» كذلك. كان أثر الطابع الاجتماعي في التصوير الواقعي للإنسان على الدوام واضحاً ملموساً، كما أن التحليل النفسي ذاته في الواقعية يحمل طابعاً اجتماعياً، وهذا ما يميز السيكولوجية الواقعية عن التصوير الرومانتيكي للشخصية وللدوافع الإنسانية وعن «تيار الوعي» اللاواقعي في الأدب البورجوازي في القرن العشرين.

علاقات الإنسان بالمجتمع متنوعة متعددة الجوانب، وتظهر في الواقعية في أشكال واتجاهات شتى وليس من منظور سوسيولوجي فقط: فيمكن أن يلقي العمل الأدبي الضوء على العلاقات الحياتية اليومية أو الشخصية البحتة للناس، لكن هذا لا يلغي أو لا ينفي مبدأ الحتمية الاجتماعية الذي تكمن في أساسه حقيقة أكيدة هي أنه من غير الممكن أن نعيش في المجتمع ونكون مستقلين عنه.

* * *

- ٣ -

تطرح مسألة الظروف (الشروط) النموذجية تصوير العالم الموضوعي المحيط بمعزل عن الإرادة الفردية (الذاتية) للإنسان، بما في ذلك علاقته بالوسط وبالمجتمع، بالشروط والأحداث المختلفة لحياته على الصعيدين الشخصي والاجتماعي وعلاقاته مع الناس الآخرين...

أكد كارل ماركس أن الظروف تصنع شخصية الإنسان.

وأشار تشيرنشيفسكي إلى المعنى المحدد للظروف فيما يلي: «كل شيء متعلق بالظروف، فهي تحدد حياة شعب بكامله وحياة إنسان بمفرده».

إلى جانب ذلك تحمل الظروف النموذجية لحياة الشخصية في العمل الأدبي وأمور وظواهر وأحداث الواقع معنى مستقلاً لدى الكاتب الواقعي وتعتبر مادة معرفة فنية. وهذا يتعلق بشكل خاص بأشياء العالم وظواهر الطبيعة. فلوحات الطبيعة عند تورغنيف ووصف تفاصيل الواقع المعيشي عند غوغول عوامل مساعدة على رسم الصورة النموذجية للإنسان في نفس الوقت الذي هي فيه تجسيد واقعي للعالم الملموس المحيط بالناس. وهكذا لا يجوز اختزال المظاهر الواقعية لهذا العالم وحصرها بالمعنى الذي وظفت له في العمل الفني. فكل العالم الخارجي المحيط بنا، بما في ذلك الطبيعة، موضوع أو مادة للتجسيد الفني.

في الواقعية بطرح الإنسان ككائن في ظل وسط اجتماعي – تاريخي محدد. وإن محاولات السنتمنتالي دي سان بير والرومانتيكي شاتوبريان لتجسيد «الإنسان الطبيعي» المستقل عن كل شيء إلا الطبيعة باتت مصطنعة وفاشلة لأن سمات العالم الداخلي للشخصيات وعلاقاتها ببعضها هي أيضاً من ضمن الظروف الموضوعية لحيواتها. برهن الكاتب الواقعي ديفو في حينه بإقناع أنه حتى لو بقي روبنسون كروز وحيداً فلن تكون الطبيعة لوحدها وسطه، بل وتلك الخبرة الثقافية والحضارية التي ورثها عن الأجيال السالفة أيضاً.

وكما أنه لم يُدرك فوراً عالم الظروف النموذجية كذلك لم يكشف فوراً دور كل واحد من هذه الظروف في التأثير على مصير الإنسان. وحتى الظروف نفسها تبدو في كل مرة، في تكونها وتغيرها مع سيرورة الحياة، في شكل جديد وتبرز أمام الكاتب كمادة للمعرفة الفنية تتطلب أشكالاً جديدة للتجسيد الفني ملائمة لها. فلنأخذ على سبيل المثال العلاقات والأحداث السياسية كإحدى ظروف الحياة والأنشطة الإنسانية الهامة. فقد بقي دور النضال السياسي وأهميته في مصير الفئات الاجتماعية الدنيا لزمن طويل غير

مكتشف، غير موضح. لكن مع سير الحياة، وخصوصاً بعد الثورة الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر، دخلت السياسة حياة الجماهير العريضة ولفتت أكثر فأكثر اهتمام الفن الواقعي لها. في حديثه مع غوته في إرفورت عام ١٨٠٨ أعلن نابليون عن استيائه من مسرحياته المعاصرة تلك التي كان يلعب فيها القدر دوراً كبيراً إذ قال: «في أيامنا ماذا يعني القدر؟ - إنه السياسة». وكان نابليون على حق، لكن السياسة والعلاقات والأحداث السياسية، القائمة كظروف للحياة الخاصة والمصير الشخصي للبطل، لم تصبح موضوع تصوير الأدب الواقعي إلا في القرن التاسع عشر في مؤلفات بلزاك، ستندال، هايني وقبل ذلك في روايات والترسكوت التاريخية. ونوى بوشكين أن يتعرض لموضوع الصراع السياسي في الفصل العاشر من «إيفغيني أنيجن» المكرس للديسمبريين. لكن في الوقت الحاضر من الصعب أن نعثر على أي عمل واقعي ذي شأن لا يتطرق إلى العلاقات السياسية في المجتمع المعاصر.

غدا هذا الجانب أو ذاك من حياة الإنسان الاجتماعية والشخصية وما يتصل به من ظروف موضوعاً للمعرفة الفنية من خلال سيرورة الحياة ذاتها ومدى فهم وإدراك الفكر الاجتماعي والأدب ذاته في هذه المرحلة أو تلك من تطورها لدور وأهمية ظروف الحياة الإنسانية القائمة. فقد كان العمل والنشاط العملي دائماً الظرف النموذجي لحياة ملايين الناس، لكن لم يصبح العمل الإنساني موضوع معرفة فنية (إذا استثنينا الفولكلور) إلا في واقعية القرن التاسع عشر وخصوصاً في أدب الواقعية الاشتراكية.

إنّ كشف عناصر وقوى العالم الموضوعي المحيط وأهميتها كظروف مؤثرة على الحياة الشخصية متعلق (مشروط) بعقيدة الكاتب، بطابع فهمه لقوانين الواقع. فبوشكين مثلاً كان يثمن دور التربية والتعليم في حياة الفرد، لذا أشار في أعماله دائماً إلى ظروف تربية أبطاله وتطورهم الروحي. كما انعكس فهم بلزاك لأهمية التناقضات الطبقية في حياة الإنسان وإيلاء زولا

أهمية كبرى لدور الوارثة والقوانين السيولوجية لحياة الإنسان على طابع نمذجتهما لتلك الظروف التي أحاطت بشخصيات رواياتهما.

إنّ لكثير من ظروف الحياة الإنسانية طابعاً عاماً، أي ظروفاً تتكرر في حياة كل إنسان وتصادفُ كأشكال حياة في التصوير الفني للكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية. لكن بيلينسكي رأى أنه كلما كانت عبقرية الكاتب أعظم لمسنا في أعماله صدى لحياتنا الشخصية نحن ولحياة الناس الآخرين. بانوراما ظروف الحياة الإنسانية عريضة جداً بدءاً من أمور الحياة اليومية الاعتيادية وانتهاء بالظروف الاستثنائية التي يمكن أن تصادف البطل مرة واحدة في العمر، مثل لقاء ماشا ميرونوفا بالإمبراطورة في رواية بوشكين «ابنة الآمر». لكن بماذا تمتاز الواقعية بخصوص هذا الموضوع؟.

قال موباسان: «يجب أن يتجنب الكاتب، الذي يضع نصب عينيه تقديم تصوير دقيق للحياة، كل المفارقات وشتى الظروف التي تبدو غريبة غير اعتيادية» وهذا لا يعني أنه يفرد للواقعية ما هو تافه في الحياة وللرومانتيكية ما هو استثنائي خارق. ورأى زولا أنه «كلما كان الموضوع اعتيادياً شائعاً ومعروفاً أصبح نموذجياً». لكن حصر حدود الواقعية ضمن مجال ما هو معيش قائم واعتيادي قد ارتبط بالاتجاهات الطبيعية لدى هذا الكاتب، كما أن تصوير ما هو استثنائي ليس قصراً على الرومانتيكية.

أمور الحياة اليومية أساس حركة الحياة، والناس العاديون باهتماماتهم ومصالحهم وحاجاتهم الموضوع الأساسي الضروري للفن. وإنّ الفهم العميق لهاتين النقطتين في غاية الأهمية بالنسبة للكاتب الواقعي، وإن الظروف الاستثنائية التي يمكن أن تحيط بالشخصية في بعض الحالات لا يمكن أن تلغي أو تسد سبيل ظروف حياته العادية التي تشكل أساس الواقع. ولنقارن هنا بين قصيدة بوشكين الرومانتيكية «الأسير القوقازي» وبين قصة تولستوي الواقعية، التي تحمل نفس العنوان، المتقاربين في منطلقهما الأساسي.

فالشخصيات في قصيدة بوشكين مصورة في ظروف استثنائية، أما تولستوي فيتحدث عن الأمور القريبة، أمور الحياة اليومية، ما رافق أسر البطل من «جوع، خوف من التعذيب، تحضير للهرب..» مما أتاح له نقل الملامح النموذجية لمثل هذه الحالة – حالة أسير لدى أعدائه في زمن الحرب.

لا يفترض في الكاتب أن يدخل عناصر اجتماعية – سياسية من حياة المجتمع والإنسان في كل عمل يختاره. إلى ذلك أشار تشيرنتسيفسكي في دراسته حول «الطفولة والمراهقة» لتولستوي. بل من الضروري فهم مسألة الظروف النموذجية ومبدأ الحتمية الاجتماعية بالمعنى الواسع العريض. مهم بالنسبة للواقعية أن يفهم الكاتب ويصور الحياة الخاصة والأمور الشخصية ضمن إطار علاقات اجتماعية معينة وكنتيجة لتأثير العالم المحيط على الإنسان. ففي قصة تورغنيف «آسيا» لا يقوم وصف مباشر للعلاقات الاجتماعية – السياسية، فهي قصة عن الحب. لكن سبب دراما آسيا شخص محدد هو نتاج تربية ووسط اجتماعيين محددين (فئة المثقفين الخارجين من صفوف النبلاء في الثلاثينات)، وجاءت هذه الجوانب كظروف نموذجية أثرت على مجرى حياتها. روميو آسيا إذن وليد علاقات اجتماعية محددة ماثلة في شخصيته وكانت عنصراً أساسياً في الموضوع. في التصوير الواقعي يمثل كل شخص في ذاته علاقات اجتماعية محددة وتقوم في العمل الفني كأحد عناصر الموضوع مهما كان هذا الموضوع شخصياً وخاصاً. ومن غير الممكن أن نتصور عملاً واقعياً لا تدخل العلاقات الاجتماعية القائمة فيه في شكل ظروف نموذجية لحياة الأبطال.

لكن يجدر أن ننوه بالفروق القائمة لدى كتاب واقعيين مختلفين في كيفية تصوير الشخصيات والظروف: التوازن والتناسق في تصوير كل من الشخصيات والظروف لدى بوشكين، غلبة التحليل النفسي في «الرواية الذاتية» لدى ليرمنتوف وستندال، اقتران التحليل الدقيق بالتعميمات ذات

الطابع التاريخي العالمي لدى تولستوي. إنّ درجة دقة تصوير تفاصيل العالم الداخلي للشخصية وشمولية وصف حياة العالم المحيط مختلفة لدى الكتاب الواقعيين. فوجد بليخانوف مثلاً أنّ تصوير الظروف في أدب الشعبويين غالب على تصوير الشخصية ويلحق ضرراً بفنية العمل، لكن تصوير سلطة الأرض وتفاصيل ظروف العمل الفلاحي لدى غليب أوسبينسكي الواقعي المرتبط بالتيار الشعبي أتاح له إمكانية كشف العالم الداخلي لأبطاله بشكل أعمق وترجمة البسيكولوجيا إلى سوسيولوجيا.

حجم واتساع ونسب تصوير كل من الشخصية والظروف مختلف أيضاً باختلاف الأجناس الأدبية. فرأى غوته أنّ الملاحم الشعرية تتسم بتصوير الإنسان على أرضية عريضة زمانياً ومكانياً، أما التراجيديا فتتوجه صوب أعماق الحياة الداخلية، لذا لا تتطلب أحداثها فسحة مكانية كبيرة. كما رأى بيلينسكي أبطال الملحمة في الحياة نفسها. ويغلب في الشعر الغنائي تحليل نفس الإنسان ومعاناته الداخلية.

تتجلى «الشخصية النموذجية» في العمل الفني من خلال مجمل الشروط والظروف التي يحدد الكاتب مضمونها وأطرها تبعاً للفكرة الأساسية التي يريد تجسيدها. وتتصرف الشخصية الواقعية الموضوعة ضمن إطار ظروف محددة تبعاً لمعطيات ذاتها (الحتمية البسيكولوجية) وللظروف الانطلاقية إلى أن تأتي ظروف حياة جديدة وتغير شيئاً ما. هكذا كان تصرف تشيتشكوف طبيعياً ومنطقياً نظراً لظروف تربيته ونشأته وللظروف المحيطة الملائمة التي وضعه غوغول ضمنها. كما أن استيقاظ وجدان نيخلودوف كنموذج اجتماعي لن يكون مفهوماً لولا ظرف معين كان له تأثير عظيم على حياته الشخصية هو حبه الصادق لكاتيوشا في شبابه الأول. وكان طبيعياً كذلك في رواية «الآباء والأبناء» أن يصطدم بازاروف بباڤل كيرسانوف – فقد حتمت ذلك الظروف الانطلاقية التي كونت وحددت شخصية بازاروف. في التصوير الواقعي يفعل فعله حتماً ما يمكن أن ندعوه بقانون الظروف الانطلاقية.

أعلن الكتاب الواقعيون دائماً أنّ على الكاتب بعد أن يضع الشخصية في الظروف الانطلاقية الأساسية، أن يسعى لاحقاً لتطويرها منطقياً وانسجاماً مع المقدمات الأولى.

لكنَّ في الواقعية مكاناً لما يمكن أن نسميه بالتناغم المتبادل لكل من الظروف والشخصية النموذجية القائمة. قامت هذه العلاقة في دون كيخوت سرفانتس، وفي «إيفغيني أنيجن» تتناسب الظروف التي وضع بوشكين لينسكي ضمنها مع شخصيته الرومانتيكية، ولدى رودين تتناغم مسألة التناقض بين القول والفعل المميز له كنموذج اجتماعي - تاريخي مع كل ظروف حياته الفاشلة.

علاقة الإنسان والظروف علاقة متبادلة ذات حدين، فالإنسان أيضاً يخلق أو يسعى لخلق الظروف الضرورية الملائمة.

لكن يمكن أن تضع الحياة الإنسان أمام ظروف غير منسجمة مع شخصيته وما يتفرع عنها من رغبة وطموح ذاتي. هنا يكون المنطلق الأساسي لدى الكاتب الواقعي الحق في العادة التأثير المتبادل لكل من الشخصية والظروف، لكن مع الدور الحاسم للعنصر الأخير. ولقد أشار إنجلس في هذه النقطة، إلى العنصر الأساسي في هذه المعادلة المتجلي في تبعية الشخصيات النموذجية للظروف النموذجية «التي تحيط بها وتفرض عليها فعلاً معيناً». وربط تعليلية الفعل أو السلوك في أعمال الواقعية عموماً في المقام الأول بهذا القانون. لكن ليس صحيحاً ما يزعم أحياناً بأن الواقعية النقدية تهتم فقط بتصوير تبعية الإنسان لوسطه وظروف حياته، ويعني هذا أن ننسب للواقعية فهماً قدرياً جبرياً لتأثير الوسط على الإنسان اتسمت به الطبيعية. فعندما أشار إنجلس في معادلته حول الواقعية بأنها تصور الشخصيات النموذجية في الظروف النموذجية التي تفرض عليها خطاً معيناً لم يعن بذلك «سحق» ظروف الحياة للإنسان، بل كونها تشكل شروطاً حافزة محددة لنشاطه.

كتب بوشكين بألم عن الجيل الذي يغلي حمية واندفاعاً، لكن دونما نتيجة. فأعطت الواقعية الروسية نموذج «الناس الزائدين» المفعمين بالقلق، ولم تقدم نموذج الإنسان – الخلاق باني الحياة. لكن فيما بعد ألحق تطور الرأسمالية ضربة قوية إلى الأبلوموفية الإقطاعية – العبودية فنفخ روح الثورة في كثير من مجالات الإنتاج المادي والروحي وحفز نشاط الإنسان ورفع سويته – الأمر الذي وجد انعكاساً له في الفن الواقعي. لكن كانت لهذا النشاط سماته الخاصة. كان يجري في حالات معينة في ظل ظروف غير ملائمة أو معاكسة صراحة رغم كونه سليماً ونافعاً بحد ذاته من الوجهة الاجتماعية، كما تجلى في حالات أخرى بشكل لا إنساني حيث أخذ طابعاً بدائياً تميز بسعي حثبث من أجل المنفعة الذاتية فقط دونما نظر لأية اعتبارات أخرى. أسطع مثل على ذلك شخصية كابرفود لدى درايزر، إذ يأتي التقدم في تطور الحياة هنا كنتاج عرضي متفرع عن صراع «الوحوش الإنسانية الكاسرة من أجل احتلال موقع تحت الشمس» وليس ثمرة نشاط إنساني واع هادف للخير الاجتماعي.

تقدم العلاقة المتبادلة بين الشخصية النموذجية والظروف النموذجية في العمل الفني دائماً حالات حياتية تكمن في أساسها تناقضات وصراعات هي في المحصلة شكل عال لسيرورة الحياة. في التصوير الواقعي لهذه السيرورة تتبدى كل حالة كنقطة تقاطع بضعة قوانين مميزة للسلوك الإنساني، كل واحد منها تحتمه ظروف أساسية ولاحقة وشخصية نموذجية. أنيجن ولينسكي في ملحمة بوشكين نموذجان لشخصيتين مختلفتين في ظروف حياتية مختلفة أيضاً، لكن شيئاً ما قائماً فيهما، وفي ظروف حياتهما قد حدد قيام علاقة صداقة ومودة بينهما. ثم طرأت فيما بعد ظروف لاحقة وضعت حداً لصداقتهما وانتهت إلى مبارزة أودت بحياة أحدهما. وكان كل ذلك طبيعياً، منطقياً ومتوقعاً اشترطته قوانين الواقع ذاتها. وفي «الحرب والسلم» ليس في

حب ناتاشا وأندريه بولكونسكي أية غرابة، بينما حب ناتاشا وبيار من زوايا عديدة غير مفهوم، غير مقنع، لكن هذا الحب قد ولد على أرضية أخلاقية وعلى أساس من مشاعر التعاطف التي تكونت خلال ظروف لقاءاتهما العفوية العابرة. من هنا تأتي الأهمية العظيمة للحيثيات الموضوعية والذاتية والاجتماعية – التاريخية والأخلاقية والنفسية والفكرية وغيرها في التصوير الواقعي لأفعال الأبطال ومصائرهم، للمسالك والمنعطفات المختلفة التي ترسم سبل حياتهم.

إنّ الحالات الحياتية من تراجيدية، درامية، هزلية وغيرها، التي جسدها الأدب في اتجاهاته المختلفة، غنية إلى ما لا نهاية شكلاً ومضموناً. وتتجلى السمة الأساسية للواقعية في أن الصراعات الحياتية تتطور وتحل بدون مشاركة أو تدخل القوى اللامعقولة – قوى العالم الآخر، أي ما اتسم به الأدب القديم وأدب القرون الوسطى. لا تلجأ الواقعية كذلك كالكلاسيكية إلى تصوير حالات متخيلة كالصراع بين العاطفة والعقل والخير والشر – مستعارة من الميثولوجيا والتاريخ القديم، ولا إلى ما اتسمت به الرومانتيكية من تصوير حالات المعاناة الروحية العميقة التي يعانيها البطل نتيجة صراع الإرادة العظيمة الجبارة مع الظروف الاستثنائية القاهرة. تجسد الواقعية حالات حياتية موضوعية تخلقها الحياة الفعلية وتعتبر أشكالاً لتطورها.

تجد هذه الحالات والصراعات الحياتية تجسيداً لها في تطور العالم الداخلي للشخصيات، في مصائرهم وفي الأحداث الجارية المرافقة لحركة العمل، سواء كانت تشمل حياة بأكملها أم طوراً منها. وأياً كان طابع هذه الحالات – أخلاقية – نفسية، فكرية، سياسية، اجتماعية – فإنها جميعاً، بحبكتها وسيرها وتطورها وحلها، تحمل دائماً طابعاً نموذجياً في التصوير الواقعي وتستند إلى قوانين تطور الواقع الموضوعي كما يفهمها الكاتب. وإذا كنا نصادف لدى بعض الكتاب الواقعيين رجوعاً إلى «القضاء والقدر» أو إلى

النبوءة في توضيح بعض مسائل الحياة، فهذا ليس تسليماً بوجود قوى روحانية عليا، بل نوعاً من الاعتراف بوجود قوانين قاسية في تطور الحياة لم يكشفها عقل الإنسان بعد حتى النهاية. في واقعية القرن التاسع عشر يحل التاريخ محل «القضاء والقدر» القروسطي والقديم.

*   *   *

- ٤ -

السمة الجوهرية الثالثة للواقعية كمنهج فني هي التاريخية، أي تصوير حياة الإنسان والمجتمع في سيرورة تطورهما، في الحركة، وفقاً لروح الزمن وكنتاج عصر تاريخي معين في مصائر الأمم وفي التاريخ العالمي. وهذا يخص أيضاً، وبنفس القدر، الظروف النموذجية.

ليست حذاقة الكاتب أو شطحاته ما يعطي صميم وأبعاد الصورة الفردية لبطل العمل الأدبي، بل التاريخ نفسه. رأى إنجلس أنّ قيمة تراجيديا لاسال في أن «أشخاصها الرئيسيين يمثلون في الحقيقة طبقات واتجاهات محددة، أو بمعنى آخر، أفكاراً محددة في عصرهم، ويغترفون دوافع أفعالهم من التيار التاريخي العام الذي يحملهم».

راعى مبدأ التاريخية بدقة، حتى في أدق التفاصيل، كثيرون من كتاب القرن التاسع عشر الواقعيين. نضرب مثلاً على ذلك تورغنيف الذي كان دقيقاً وواضحاً جداً في تحديد زمن أحداث رواياته: تبدأ أحداث رواية «عش النبلاء» صيف عام ١٨٤٢، «في العشية» صيف عام ١٨٠٣، «الآباء والأبناء» صيف عام ١٨٥٩... ورتب ذلك على الكاتب أن يكون في منتهى الدقة في نقل روح الزمن، في وصف وتحليل أبطاله، وفي تصوير الحياة والصراعات الاجتماعية القائمة. ورغم الزمن المتقارب الذي يجمع بين

شخصيتين مثل رودين ولافريتسكي. فإن ثمة اختلافات جوهرية بينهما حددتها تلك التغييرات التي طرأت على الحركة الاجتماعية الروسية منذ أواخر الثلاثينات وحتى بداية الأربعينات.

يتقيد بعض الكتاب في رواياتهم بتأريخ زمن وقوع الأحداث، وقد انتشر هذا الأمر بشكل واسع، لكن مبدأ التاريخية والتصوير التاريخي – الملموس للحياة لا يوجب بالضرورة التقيد بمثل هذه التفصيلات التاريخية كتحديد زمن وقوع الحادثة بالسنة مثلاً، علماً أنه قد يحصل ذلك. يمكن أن يتناول الكاتب الواقعي عصراً تاريخياً بالكامل – بضعة عقود أو حتى بضعة قرون – ويربط به تصويره للحياة خلال هذه الفترة الزمنية المديدة. ووجود تفصيلات تاريخية محددة لا يعني دوماً التصوير الواقعي للواقع. ففي قصيدة بوشكين «الفارس البخيل» مثلاً ترجع التفاصيل التاريخية إلى أواخر القصر الإقطاعي الوسيط، ومن الصعب إعطاء تحديد زمني أدق لمضمون هذه التراجيديا الصغيرة. لكن هذا الأمر لا يقلل من واقعية تراجيديا بوشكين التي تنقلنا رموزها وأحداثها وظروفها بأمانة إلى الماضي.

يحصل كثيراً ألا يحدد الكاتب الواقعي زمن أحداث روايته تاركاً للقارئ المتبصر حل هذه المسألة. وهذا ما فعله بوشكين في «دوبروفسكي» مما أثار جدل الباحثين. وقضايا كهذه يجدر أن تحل بواسطة تحليل شخصيات الأبطال وعلاقاتهم مع بعض. لم يحدد غوغول كذلك في «النفوس الميتة» زمن (أسفار) تشيتشيكوف، لكن واضح تماماً، من خلال مضمون الحياة المصورة، أنّ ذلك يعود إلى الثلاثينات.

مبدأ التاريخية في التصوير الواقعي شيء آخر غير دقة أو أمانة المؤرخ. وقد يقع إشكال في تصوير سمة أو أمر غير مدقق تاريخياً، ولكن ذلك لا يخل بجوهر العمل.

يفرض مبدأ التاريخية والحتمية الاجتماعية على الكاتب النفاذ إلى أعماق الزمن من أجل استجلاء هذه الظاهرة أو تلك من ظواهر الحياة المعاصرة التي تهمه. وهذا هو سبب رجوع تورغنيف في العديد من رواياته وقصصه إلى ما قبل التاريخ Forgeschichte. وفي «الحرب والسلم» كان على تولستوي، من أجل تصوير أحد الديسمبريين عام ١٨٥٦، أن يرجع أولاً إلى مرحلة شبابه – إلى حرب ١٨١٢ وحتى إلى عام ١٨٠٥.

يتفرع عن مبدأ التاريخية جانب القومية كعامل أساسي في التصوير الفني الواقعي للإنسان والوسط. واشرنا إلى أن كلاً من بوشكين وغوغول يجسد الجانب القومي في تصوير الشخصيات ولدى وصف العالم المحيط بهم كذلك.

في «مذكرات صياد» تجسد النماذج الشعبية ملامح الشخصية القومية الروسية كما فهمها تورغنيف. أشار الكاتب إلى هذه الملامح في شخصية خور الذي ذكّره بشخصية بطرس الأول. ورغم ميول تورغنيف الغربية كانت علاقة البطل لديه بكل ما هو وطني إحدى السمات الخلقية الإيجابية لشخصيته، فليزا ولافريتسكي روسيان روحاً. لكنه صور بالمقابل النبلاء كأناس فقدوا السمات والمزايا القومية تحت تأثير الكوسموبوليتية الارستقراطية (داريا ميخائيلوفنا لاسونسكايا في رواية «رودين» وبانشين في رواية «عش النبلاء»). تورغنيف هنا، كغيره من الكتاب الواقعيين الآخرين في القرن التاسع عشر، لا ينظر إلى الجانب القومي كأمرٍ ثابت قائم غير متغير، كما كانت عليه نظرة الرومانتيكيين ودعاة السلافية إلى الشخصية القومية الروسية. فالشخصية القومية في نظر الكاتب الواقعي مقولة اجتماعية – تاريخية.

يعتبر مبدأ تصوير الإنسان في تطور شخصيته، الذي كرسته التجربة الفنية الواقعية في القرن التاسع عشر، أحد أشكال تجلي مبدأ التاريخية العام.

فالتاريخية نفي للجمود والرتابة في تصوير الشخصية. في روايات تولستوي يحمل كل مشهد جديد أمراً جديداً مهماً في تطور الشخصيات، يعكس تجربة حياتهم في الفترة المنصرمة. ولهذا السبب بالذات اعتبرت «الحرب والسلم» لوحة شاملة وعملاقة لحركة الحياة والزمن والتاريخ الدؤوبة المستمرة. وهذه الميزة غير مقتصرة على الشكل الملحمي للواقعية، فنلمسها أيضاً في الدراما التي تعكس لنا كذلك تطور شخصية البطل ومراحل حياته. وخير مثال على ذلك كوميديا «مصيبة من العقل» التي تجري أحداثها خلال يوم واحد. لم يصور لنا غريبايدوف «صحوة» شاتسكي في آخر المسرحية فحسب، بل وجسّد لنا كل حياته الماضية عندما لم يكن قد امتلك بعد الوعي الكافي. لقد استطاع الكاتب، من خلال الحوار والملاحظات العابرة وأحاديث الشخصيات الأخرى في الكوميديا، أن يجسد لنا المسيرة الذاتية الكاملة لبطله، كما فعل تولستوي في «الحرب والسلم» في شكل ملحمي عبر سرده وصف وقائع حياة أندريه بولكونسكي وعلاقاته الاجتماعية وتطوره الروحي.

مع ذلك تدلنا التجربة التاريخية أنه ليس لزاماً على الكاتب، حتى في الأشكال الملحمية للواقعية، تصوير هذا التطور مع تطور الأحداث في العمل الفني. إذ يجوز أن تدخل هذه الشخصية أو تلك في العمل الواقعي بشكل جاهز مكتمل فيتعامل معها الكاتب كما هي. ورأى تشيرنشيفسكي أنه لا تقضي الضرورة دائماً تطور وتغير الشخصية أمام عيني القارئ، لكن التصوير الواقعي هنا لشخصية الإنسان يفهم دائماً كنتيجة لتطور سابق. وقال بيلينسكي: «عندما يصور الشاعر الواقعي البطل في لحظة معينة من حياته فإننا نستطيع من خلال ذلك التحدث عن حياته بأكملها قبل وبعد هذه الفترة. وهنا يكمن سر التصوير الواقعي للشخصية».

يتحقق مبدأ التاريخية في الواقعية من خلال تجسيد العالم الداخلي للإنسان أيضاً (ولهذا الأمر أهمية حاسمة) وليس من خلال رسم صورة

الزمان والمكان، كما هو لدى الرومانتيكيين، ونقل تفاصيل الموقف العام والأحداث. كثيراً ما يرجع بعض الدارسين مشاعر الأبطال ومعاناتهم العاطفية إلى جانب «ذاتي» أو «إنساني» عام دون أن يكشفوا مضمونها ومعناها التاريخي – الملموس. هذا في حين أن الجانب السيكولوجي – الخلقي لحياة الإنسان، كالجانب الفكري والروحي أيضاً، يتطور في أشكال تاريخية معينة تعكس تناقضات اجتماعية وصراع طبقات. أوضح بليخانوف في دراسته الرائعة حول فني الدراما والرسم في القرن الثامن عشر كيف تغيرت الحياة الخلقية – النفسية لمختلف فئات وطبقات المجتمع الفرنسي مع تصاعد الصراع الطبقي في هذا المجتمع في القرن الثامن عشر – الأمر الذي وجدنا صدى له في فن وأدب ذلك الزمن.

من الأسهل ملاحظة حركة الأفكار وتغيرها وتطور الحياة العقلية للإنسانية بأشكالها الاجتماعية – التاريخية، لكن من الصعب نسبياً ملاحظة عمليات التطور الحاصل على الصعيد الأخلاقي – النفسي، حيث تتم التغيرات هنا بشكل أبطأ. لكن هذه التغيرات تبرز دائماً بشكل كاف في أعمال الكتاب الواقعيين الكبار ويجب أن تُدرس من خلال تحليل النماذج المعطاة. فعبّرت مؤلفات الكتاب الواقعيين الروس بشكل تاريخي مثلاً عن سمات شعور الحب التي كانت متباينة إلى هذا الحد أو ذاك تبعاً للمراحل الاجتماعية – التاريخية المتعاقبة في حياة المجتمع. وتعطينا أعمال تورغنيف مثالاً واضحاً على ذلك. فعندما أحب إنساروف الديمقراطي الخارج من صفوف الطبقة الوسطى هيلين قرر أن يهرب، لا بسبب ضعف في شخصيته كما كان يفعل الأبطال «الزائدون» من الوسط الأرستقراطي النبيل، بل بسبب قوتها. خاف أن يشكل حبه لفتاة لم يتأكد بعد من قدرتها على مشاركته القضية التي نذر حياته من أجلها عائقاً على هذا السبيل. كما أنه، من جهة أخرى، لا يسمح لنفسه حتى بمجرد التفكير في خيانة القضية وتغيير خطه الكفاحي إرضاءً لمشاعره

ومتطلباته الذاتية. ويذكرنا مشهد المصارحة بين هيلين وإنساروف بحديث نشيرنشيفسكي الشاب مع خطيبته أولغا سوكراتوفنا. ورد في «مذكراته» أنه قد حدثها، قبل أن يقول لها الكلمة الحاسمة بخصوص مشاعره تجاهها، عن بطرسبورج التي عليه أن يسافر إليها وأنه لا يملك هناك أي شيء. قال لها إنه لا يعلم إذا كان مقدراً له أن يتمتع بالحياة والحرية لأنه نذر نفسه من أجل القضية التي قد تؤدي إلى الأشغال الشاقة، أو إلى المشنقة، ولذا فإنه لا يستطيع ربط مصير أحد به.

وعلاقة هيلين بإنساروف غير ما هي عليه علاقات أبطال روايات تورغنيف الأولى. فناتاشا مستعدة للركوع أمام رودين، أما هيلين «فلم تفكر بالركوع أمام إنساروف، بل أن تمد له يد المودة والصداقة». وهذا هو أسلوب العلاقة المتبادلة بين أناس الستينات، فهيلين ليست زوجة إنساروف وحسب، بل صديقه وشريكه في الرأي.

في رواية «الأرض البكر» يرسم تورغنيف حالة جديدة مفعمة أيضاً بالمغزى التاريخي، فناتاشا وهيلين سارتا وراء من اختارتا وأحبتا، أما بخصوص نيجدانوف وماريانا فنحن أمام حالة جديدة تماماً: فهو بالنسبة لها ليس القائد والملهم بل الند، حتى أنه شعر بتفوقها عليه، فلمس لديها ذلك الإيمان الداخلي والقناعات الراسخة التي كانت تنقصه. ليس نيجدانوف مثلاً أعلى لماريانا، بل على العكس أصبحت هي بالنسبة له «تجسيداً لكل ما هو جيد حقيقي وصميمي، تجسيداً للوطن والسعادة والنضال والحرية».

إن ما يجمع ناتشا ورودين، هيلين وإنساروف هو الحب، أما ما يجمع ماريانا ونيجدانوف فهو شعور الحب. فما تصوراه حباً كان في الحقيقة شعور صداقة واهتمام متبادل قام على أرضية وحدة الهدف والقضية والحياة: «في لقائنا لعب الشعور الشخصي دوراً ثانوياً، لكننا اتحدنا إلى الأبد، هل كان ذلك من أجل القضية؟ نعم أنه باسم القضية». هذه علاقات جديدة بالنسبة

لتورغنيف لم يعرفها ولم يعبّر عنها سابقاً – علاقات أفرزتها تجربة الحياة الجديدة، وتطور نوعي جديد للشبيبة الديمقراطية الطليعية في الستينات والسبعينات على الصعيد الأخلاقي.

لم تتباه زوجات الديمسبريين بالاشتراك في العمل الثوري مع أزواجهن، بل بلحاقهن لهم إلى سيبيريا، لكن الحركة الديمقراطية غيرت الموقف فيما بعد، وهذا أمر فهمه بشكل سليم وعميق تورغنيف. وحب فتاة، مخلصة إلى أقصى الحدود لقضية الشعب، كماريانا، كان لابد سيكون لوناً آخر في تصوير تورغنيف.

لدى تحليل عمل واقعي يجدر أن نميز بعناية بين تأثير العصر الذي أُلّف فيه العمل على الكاتب عن الزمن الذي يعتبر موضوع التصوير. ففي رواية «ابنة الآمر» وجدت تعبيراً لها، من خلال إلقاء الضوء على الانتفاضة الفلاحية العفوية وتصوير أحداث تلك الفترة، ظروف وواقع ثلاثينات القرن التاسع عشر كما فهمهما بوشكين. علماً أن هذا الكاتب، الذي جسد حركة بوغاتشوف، سعى، من جهة أخرى، لأن يكون أميناً في نقل تفاصيل المرحلة الزمنية التي كانت موضوع تصويره.

يمكن أن يقود عدم الدقة في تحديد الزمن الذي يعتبر موضوع تصوير فني في العمل إلى أخطاء في فهم بعض نماذجه وأحداثه حتى من قبل معاصري المؤلف. فقد انتقد بوشكين بقسوة مثلاً كوميدياً غريبايدوف «مصيبة من العقل» لأن الكاتب جعل البطل يلقي خطبه الحماسية أمام مجتمع فاموسوف. كان مصدر خطأ بوشكين هنا هو أنه وجه اللوم لبطل هذه الكوميديا من منطق عام ١٨٢٥ الذي ظهرت فيه، وليس من وجهة نظر الوضع العام الاجتماعي القائم في النصف الثاني من العقد الأول للقرن التاسع عشر عندما تكونت شخصية هذا البطل وقامت الأحداث الداخلة في أساس هذا العمل.

لكن لا يستطيع دائماً حتى الكتاب الواقعيون البارزون مراعاة مبدأ التاريخية بشكل دقيق ومنطقي. يدخل أحياناً في تصوير الماضي التاريخي عناصر حديثة – يجري تحديث الماضي، وهذا ما لم يستطع تجنبه حتى تولستوي. ففي شخصية بيير بيزأوخوف رغم تاريخيتها صدى ملموس للمبادئ الأخلاقية التي دعا إليها الكاتب في شبابه، هذا في حين تجعل الواقعية مبدأ التاريخية أداة فعالة للتصوير الصادق للواقع الماضي والمعاصر.

قال جيرمونسكي إنّ السمة الأساسية لأدب الواقعية النقدية في القرن التاسع عشر هي «الشرطية الاجتماعية لعلاقة كل من الأحداث والشخصيات بالواقع كحقيقة اجتماعية تاريخية بطبيعة الحال»، لكن الاعتراف بالطابع الاجتماعي للواقع والمشروطية الاجتماعية للشخصية لا يفضيان بشكل أوتوماتيكي إلى تاريخية في فهم الحياة. فتحافظ كل من راوية فيلدينغ «توم جونس» وكوميديا بومارشيه «زواج فيجارو» على مبدأ الحتمية الاجتماعية ويجسدان سمات عصرهما، لكنهما يفتقران إلى النظرة التاريخية للواقع والإنسان، علماً أنّ كلا العملين ينسب إلى واقعية القرن التاسع عشر. واقعية القرن التاسع عشر واقعية اجتماعية – تاريخية، ولم ينحرف زولا باتجاه الطبيعية إلا عندما خرق مبدأ التاريخية واستبداله «بالأساس البيولوجي»، وبرزت ملامح الطبيعية كذلك في أعمال ليمونيه وفي المرحلة المبكرة من نتاج هاوبتمن رغم التحليل الاجتماعي لدى كليهما في تصوير الحياة، لأنهما لم يدركا الأهمية الحاسمة لمبدأ التاريخية.

جاء في البيان الشيوعي ما يلي: «سار تاريخ كل المجتمعات، التي قامت حتى الآن، على أساس التناقضات الطبقية التي تبدت في أشكال مختلفة خلال العصور المختلفة، لكن، بصرف النظر عن الأشكال التي اتخذتها، كان استغلال قسم من المجتمع لآخر واقعة وحقيقة عامة في كل القرون الماضية. ليس غريباً إذاً أن يكون الوعي الاجتماعي في كل العصور، بصرف النظر

عن الفروق والسمات المميزة، قد قام في أشكال عامة محددة... أشكال وعي لن تنتهي وتختفي إلا مع القضاء النهائي الكامل على التناقض الطبقي.» نستنتج من ذلك، وتطويراً لهذه الفكرة، أنه إذا كان الاستغلال قد خلق شيئاً ما مشتركاً في أناس المجتمعات ما قبل الاشتراكية، فإنّ الكفاح ضد استغلال واستعباد الإنسان، الذي اتخذ بدوره أشكالاً مختلفة، قد خلق أيضاً في وعي الناس شيئاً ما مشتركاً يتسم به وعي ومشاعر أناس مختلف العصور السابقة. فكرة الكفاح من أجل سعادة الإنسانية، التي وجدت تجسيداً لها في الميثولوجيا لدى إسخيلوس في صور بروميثيوس، قد تجلت فيما بعد في كل الأدب العالمي متجسدة في كل مرة في شكل تاريخي ملموس. إنّ إباء وعنفوان بروميثيوس وهو مقيد على الجبل شكل إغريقي محض، لكن فكرة قوة النفس الإنسانية وشموخها حتى في العذاب المعبر عنها في هذا الشكل مفهومةٌ الآن أيضاً. قال بيلينسكي بهذا الصدد ما يلي: «في بروميثيوس أرى الإنسان، في كورشون العذاب، وفي الرد على زيوس قوة النفس، قوة الإرادة وصلابة الشخصية. في هذا الإطار التاريخي – العالمي العام يجدر أن نفهم الجانب الإنساني العام في الإنسان». وقال هنريك هايني: «كل إنسان هو العالم يخلق معه ويموت معه، وتحت كل شاهدة قبر تاريخ عالمي كامل».

* * *

- ٥ -

لكن ألا يتعارض مفهوم الإنساني العام مع مبدأ الاجتماعية والتاريخية، ألا يعود بنا إلى وجهات النظر الليبرالية – البورجوازية للإنساني العام في الفن والأدب، أو في أحسن الأحوال إلى المبدأ الانتروبولوجي في الفلسفة والأخلاق الذي نظر إلى الإنسان – الفرد كجوهر، ككائن «غير منتم إلى طبقة وغير موجود في الواقع، بل في سماوات الفانتازيا الفلسفية».

لا يوجد أساس لهذه المخاوف. فقد كتب إنجلس عن فيورباخ وعن فهمه للإنسان ما يلي: «هو واقعي من حيث الشكل، يتوجه إلى الإنسان، لكن دونما كلام عن العالم الذي يعيش فيه، لذا يبقى إنسانه خيالياً»... «أما الماركسي فعلى العكس يضع في حسابه العالم الذي يعيش فيه الإنسان، الصراع الطبقي في ماضي وحاضر الإنسانية ودوره في التاريخ. وغريب عن الماركسية الفهم اللاطبقي لشخصية الإنسان وتقدم المجتمع الإنساني».

لكن لو اقتصر جوهر النموذج في الأدب وانحصر ضمن إطار المفهوم الطبقي لما كان للأعمال الفنية في أحسن الأحوال سوى مغزى معرفي – تاريخي. فلدى قراءة «إيفغيني أنيجن» يهزنا من الأعماق حتى الآن المصير التراجيدي لتاتيانالارينا التي نشأت في وسط ارستقراطي نبيل – أي وسط غريب عنا. وهل كانت ثمة أهمية تذكر لهذه الرواية الشعرية لولا ذلك؟ وهل كان لنموذج أبلوموف – هذا الإقطاعي الكسول المتداعي أية أهمية لولا الدرس العام الذي تقدمه رواية غونتشاروف وكيف يمكن أن يموت الإنسان نفسياً وروحياً وخلقياً قبل موته جسدياً.

تؤثر أعمال الفن الكلاسيكي علينا عبر مضمونها الإنساني العام المتجلي في شكل اجتماعي –تاريخي، لكن الشكل الاجتماعي «يزاح»، حسب التعبير الهيغلي، خلال حركة التاريخ، أما الإنساني العام القائم في صور ونماذج الماضي الفنية فيعيش، يقلق ويثير ويؤثر في الإنسان المعاصر. وفي ذلك بالذات وجد ماركس حل لغز استمرارية تأثير الفن والشعر الإغريقيين علينا والنشوة الفنية التي مازالا يبعثانها في أنفسنا حتى الآن. قال ماركس بهذا الصدد ما يلي: «بتنا نعلم أنّ الملامح الإغريقية مرتبطة بأشكال معينة للتطور الاجتماعي، لكن وجه الصعوبة كامن في تفسير استمرارية هذا الفن في تقديم المتعة الفنية وبقائه، إلى حد معلوم، إلى الآن مثالاً لنا وقمة لم نبلغها. كما انتقد فلوبير ذات مرة منهج تين ومدرسته التي كانت ترى في

الأثر الأدبي «وثيقة تاريخية» وحسب. لقد سرنا بعد تين أشواطاً بعيدة، وهذا النقد يمكن أن نوجهه أيضاً إلى باحثينا الآن، ليس لأنهم مقصرون في دراسة قضايا الشكل الفني فحسب، بل لأنهم لا يرون في الجانب الاجتماعي – التاريخي غالباً المضمون الإنساني العام للنماذج الأدبية، مما يقود إلى «تقزيم» التراث الكلاسيكي وقطع الصلة القائمة بينه وبين عصرنا.

يجد الإنساني العام كجوهر للنموذجي تجسيداً في مختلف اتجاهات الأدب العالمي الهادفة إلى تصوير الواقع بشكل صادق. ويشكل النموذج في كل منها – في الكلاسيكية والرومانتيكية.... وغيرها وحدة مكونة من العام والخاص. لكن أشكال تجلي هذه الوحدة – هذا النموذج، أو مبادئ تعميم الحياة والعالم الداخلي للإنسان مختلفة باختلاف هذه الاتجاهات.

إنّ لكل من الكلاسيكية والرومانتيكية سماتها الخاصة المختلفة عن الواقعية والمتعلقة بأساليب التعميم الفني للحياة. وهو ما أشرنا إليه آنفاً. لكن يجدر أن ننوه بنسبية هذه الاختلافات آخذين بعين الاعتبار الحركة الحية المتعددة الأبعاد والجوانب لتاريخ الأدب وطبيعة التعميم الفني بوجه عام. اعتبر لينين فكرة هيغل حول تحول المثال إلى واقع مهمة جداً بالنسبة للتاريخ، ورأى أنه لا توجد قوانين ثابتة خاصة بالثورة لا تعرف الاستثناء. ديالكتيك النموذجي والمثالي قائم أيضاً في الفن الواقعي. ألا نجد في نموذجي روميو وجولييت الواقعيين تطابقاً تاماً بين النموذج الفني ومثال الحب، أليس نموذج بازاروف تجسيداً لروح الرفض وأبلوموف تجسيداً للكسل، وبلوشكين تجسيداً لفكرة البخل؟ ومع ذلك لا يقلل هذا من المغزى الواقعي المعرفي لأي من هذه النماذج. ومن جهة أخرى ألا تتضمن شخصيات الكلاسيكية والرومانتيكية كتارتوف – موليير وتشايلد هارولد – بايرون نمذجة لعالم الواقع والإنسان.

سيكون من الخطأ سحب مفهوم النموذج في الواقعية وتطبيق ما يتفرع عنه من متطلبات فنية على نماذج الكلاسيكية والرومانتيكية. فقانون النمذجة والقدرة على تعميم ظواهر الحياة قائم في مختلف اتجاهات الفن. وهذا ما أشار إليه بيلينسكي مراراً. لكن النموذجي في الواقعية يتجلى في شكل خاص مميز.

تعتبر النماذج في الكلاسيكية تجسيداً للعام المجرد فقط. والكلاسيكية هنا، كالمنهج التحليلي للفلسفة الثنوية، تجسد عناصر أو جوانب من الكائن البشري مأخوذة لوحدها بمعزل عن غيرها وفي شكلها الأساسي المفرد. فراسين يصور الدوافع الإنسانية في «جوهرها الأبدي الخالد» دونما اهتمام بالشروط الملموسة للزمان والمكان – أي يبني النموذج كمعطى إنساني عام فقط.

يعبر الفردي أو الذاتي في الكلاسيكية مباشرة عن العام بدون أية أشكال حياتية اجتماعية – تاريخية ملموسة. فنانو الكلاسيكية يعرفون الإنسان ككائن، لكنهم قليلاً ما يأخذون الناس من خلال تطورهم التاريخي وكذوات ملموسة، والطبيعة الحسية – الملموسة للشخصية هي التي جعلتهم طبعاً يجسدون العام في الخاص، لكن الكاتب ترك لما هو فردي في هذا التجسيد حيزاً ضئيلاً مختزلاً الشخصية في صورة الجوهر المجرد لهذا الهدف أو الدافع الإنساني العام.

ميزة شخصيات موليير – كما رآها بوشكين – أنهم أناس ذوو نمطية واحدة، هذا في حين تجسد نماذج شكسبير في ذاتها كثيراً من سمات الشخصية. أشار بلزاك إلى أن موليير قد أضفى على شخصية هارباغون حيوية وتميزاً عندما جعله يحب. وهذا صحيح، لكن هذا الحب لم يجعل العالم الداخلي لبطله أكثر غنى، ويبقى هارباغون نموذجاً لتجلي سمة واحدة مع تحليل فني عميق لها.

خلق المنهج الفني للكلاسيكية تجريدية في الصور والنماذج، لكن السعي إلى العام والمطلق قاد بعض كتاب هذا الاتجاه العظام إلى إبداع نماذج ذات أهمية تعميمية كبرى. فقد دخل تارتوف، دون جوان – موليير، سيد كورني، فيدرا – راسين بحق في المعرض العالمي للتعميمات الفنية. وهذا السعي إلى العام قد استوعبته الواقعية، لكن بدون هذه التجريدية العقلانية الخاصة بالكلاسيكية، بل من خلال اقترانه بسمات رومانتيكية. وكان بلزاك محقاً عندما رأى في أعماله وفي روايات والترسكوت شيئاً من اقتران «فن الأفكار» (الكلاسيكية) بـــ «فن الصور» (الرومانتيكية).

اتسم فن الكلاسيكية بالسكونية في تصوير الحياة، لكن الحياة حركة، عملية تاريخية، وكان ذلك أحد أسباب فقدان منهج الكلاسيكية الفني تأثيره، وتنحيه جانباً لصالح الرومانتيكية. وتهتم الكلاسيكية بالعام، بينما يركز الرومانتيكيون على الفردي، مازجين العام بالاعتيادي الحياتي المتكرر في الواقع. وأضفى تصوير الخاص وحتى الخارق المتميز في الإنسان – بشكل رئيسي في مجال الدوافع العاطفية – على النماذج الرومانتيكية طابعاً أكثر موضوعية وحيوية منه في النماذج الكلاسيكية المجردة. خلع الرومانتيكيون على شخصياتهم أردية تاريخية، لكن بقيت بسيكولوجيا وعقل هذه الشخصيات خارج التاريخ – الأمر الذي يقارب بين الرومانتيكية والكلاسيكية.

كان للتصوير الرومانتيكي لبسيكولوجيا الإنسان سمة أساسية هامة. فبينما كان الكتاب الواقعيون، أمثال بلزاك وشكسبير، لا يتجاوزون في تصويرهم إطار الممكن والطبيعي إنسانياً، متمسكين بشدة بمبدأ الأمانة للتفاصيل لدى تجسيد العالم الداخلي للإنسان نرى الرومانتيكيين يسبغون على أبطالهم مشاعر وعواطف ورغبات غريبة خارقة. ويكفي أن نذكر هنا بعض أبطال قصائد ليرمنتوف الرومانتيكية، وكذلك مارات، دانتون وروبسبير في رواية فكتور هوغو «العالم الثالث والتسعون» الذين هم أشبه بأنصاف الآلهة من البشر.

نكرر ما قلناه في مكان آخر، إنه مذ بدأ تاريخ الإنسانية حملت شخصية الإنسان دائماً مضموناً اجتماعياً تاريخياً محدداً هو، في نفس الوقت، شكل لتطور الإنساني العام. وهذا أمر يجب فهمه تماماً. لكن لم يعكس الكتاب الكلاسيكيون ولا الرومانتيكيون في فنهم هذه النقطة الهامة، أي الإنسان كشخصية اجتماعية – تاريخية. ورغم أن تصويرهم للعام (الكلاسيكية) والفردي (الرومانتيكية) في الإنسان قد تضمن عناصر من الحياة الواقعية، فإن نماذجهم قد اتسمت جميعاً بوجه عام بالخيالية ولم تجسد الإنسان كمعطى تاريخي محدد. وكانت الواقعية الاتجاه الوحيد القادر للاضطلاع بمثل هذه المهمة.

يكمن عيب الدراسات بوجه عام، التي تناقش مسألة النموذجي، أنها تبقى في حدود النقاط العامة الرئيسية، علماً أن قانون النمذجة قائم بشكل مختلف في الاتجاهات الأدبية المختلفة. يتجلى النموذجي في الواقعية في شكل متميز خاص. تجسد النماذج الأدبية هنا وحدة العام والخاص في شكل مميز تاريخي ملموس. ففي النماذج التي يبدعها الكتاب الواقعيون يبرز الإنساني العام في شكل قومي اجتماعي – تاريخي ملموس (مكان، زمان – وسط) وفي تعبير فردي خاص (الشخصية). فالإنساني العام لدى ناتاشا روستوفا (الحرب والسلم) – حب الوطن، النقاء الأخلاقي، فتاة في مقتبل العمر تقف على عتبة الحياة، ولادة مشاعر الحب، اندفاعات الشباب الأولى، الحماس الوطني، حب الفن، حب الزوج والأطفال – وقد عبر عنه ليف تولستوي بشكل مركب وفي كل تاريخي ملموس.

في واقعية القرن التاسع عشر يصبح الإنسان «الطبيعي» الذي تكلم عنه منورو القرن الثامن عشر إنساناً اجتماعياً – تاريخياً ابن أمة محددة.

* * *

لا يرتبط تاريخ الواقعية في الأدب العالمي وتعاقب مراحل تطوره، كما أشرنا إلى ذلك، بتطور الواقع الاجتماعي فقط كأساس موضوعي ومحدد لأي فن، بل وبتطور التصورات والمفاهيم عن الإنسان والمجتمع. وقد كانت هذه التصورات والمفاهيم كثيرة متنوعة ومتغيرة. لكن ليس صعباً، كما رأينا، أن نلاحظ ونقتفي، في تعاقب تصورات معينة مرتبطة بتطور الفكر الاجتماعي، ثبات ورسوخ وتكرر بعضها، مثل الاعتراف بتعدد جوانب شخصية الإنسان. ولكي نعكس حياة الإنسان والمجتمع بصدق ينبغي تصويرها ككل في حركتها التاريخية. فالحياة تتطور موضوعياً (حسب قوانين موضوعية) بشكل مستقل عن الرغبات الذاتية للناس. وهذا ما يجب أن يضعه الكاتب الواقعي في اعتباره إذا ما أراد فهم الحياة بشكل سليم وعَكْسَها بأمانة وتصوير الشخصيات النموذجية بشكل صادق. ويشكل إدراك وفهم هذه الحقائق الحياتية مجتمعة الأساس المكين للكشف الفني الواقعي المتجلي في المنهج الإبداعي لأي كاتب واقعي وخصوصاً في أدب القرن التاسع عشر.

يجدر أن نؤكد على أن هذه الأسس العامة للواقعية ما هي إلا انعكاس للأشكال الواقعية للحياة ذاتها وليست من صنع الكاتب. فالكاتب يجسدها في كل مرة فنياً في مضمون محدد يطرحه العصر والفكر الاجتماعي السائد في زمنه. وعلى هذا الأساس ومن هذا المنطلق تقوم الفروق والاختلافات في سمات الواقعية كمنهج فني في المراحل المختلفة لتطورها ولدى الكتاب المختلفين. فلنأخذ مبدأ الشمولية والحتمية البسيكولوجية في تصوير العالم الداخلي للإنسان، في نمذجة شخصيته. فقد أعطى ليرمنتوف أهمية كبرى للحياة الروحية والمعاناة الداخلية والتراجيدية أحياناً للإنسان أكثر من بوشكين، وهنا يكمن سر كثافة التحليل النفسي في واقعيته وبحثه الدؤوب عن وسائل ملائمة للتجسيد الفني وميزة تصويره الفني. تعمق تولستوي أكثر في عالم

الإنسان الداخلي، في النفس الإنسانية (ديالكتيك النفس)، لكن التحليل النفسي لديه يخدم توجهاً أخلاقياً طالما أعطاه الكاتب أهمية حاسمة في حياة الإنسانية. وجد كل ذلك تجسيده في واقعية الكاتب، في طريقة النمذجة التولستوية، في أسلوب تولستوي وتصويره كفنان. على العكس من ذلك، كان زولا ميالا لتضخيم دور الجانب الحسي في الإنسان، وانعكس ذلك في منهجه المميز لكشف العالم الداخلي للإنسان. لكنهم جميعاً كواقعيين يسعون إلى كشف هذا العالم بشكل كامل ومن كل الجوانب.

في الأدب الديمقراطي الروسي في الستينات اكتسبت الواقعية طابعاً سوسيولوجياً واضح القسمات أشار إليه بليخانوف في حينه: «لم يكشف أدب الشعبين في الفلاح الإنسان بشكل عام – دوافعه العاطفية ومكنوناته الروحية، بل ممثل طبقة اجتماعية معروفة وحامل مثل وقيم اجتماعية معروفة أيضاً». كانت العمليات الجارية على صعيد علاقات المجتمع وفي الوسط الاجتماعي ما جذب اهتمام الكتاب الديمقراطيين بشكل أساسي. وهذا هو سر وأساس تركيزهم الشديد، بالمقارنة مع واقعية عصر القنانة، على التحليل الاجتماعي – الفني للواقع وعلى الحتمية الاجتماعية في كشف الإنسان.

ساعد إدخال علاقات ووقائع الحياة الاقتصادية في التصوير الفني للواقع، الذي نصادف مثالاً له في مؤلفات شيدرين، أوسبينسكي والكتاب الشعبيين عموماً، على تعميق التحليل الاجتماعي المميز للواقعية وأغناها بألوان جديدة. قال أوسبينسكي إنه أراد في مؤلفاته عن الفلاحين أن يبين كيف يُحدث تغير الشروط الاقتصادية والاجتماعية للإنسان تغيراً موازياً في عالمه الداخلي. وكان الاستيعاب الفني للترابط القائم بين شروط العمل والإنتاج وبين العالم الداخلي للإنسان خطوة جديدة للواقعية إلى أمام. وجد هذا التصوير، المادي في جوهره، لتبعية وعي الإنسان لشروط واقعه الاقتصادي، تطويراً لاحقاً في المنهج الإبداعي لمكسيم غوركي.

وعلى هذا الأساس تكونت أنماط أسلوبية وأجناس أدبية جديدة. تطور بشكل واسع ما يمكن أن نطلق عليه اسم «المقالة الفنية»، مزيج من وقائع حياتية مع نقد اجتماعي ساخر في قالب من الصور واللوحات الفنية. واقترنت الكتابة «من الطبع»، كسمة مميزة لواقعية ريشيتنيكوف وغليب أوسبينسكي، بإبداع نماذج مشرقة من الوسط الشعبي وقامت أسس الرواية الاجتماعية الشعبية. أبدع نكراسوف، من خلال استخدامه للفولكلور، قصائد ذات طابع شعبي ملحمي. وعمل الكتاب الشعبويون على رسم صورة عالم القرية، وأثّر ذلك على تطور جنس «الرواية الشعبية» التي أعطت تصوراً كاملاً بطابع ملحمي عن الحياة الشعبية. في أعمال بعض الكتاب الواقعيين المرتبطين بالحركة الديمقراطية في الستينات، خصوصاً في الأدب الشعبوي، في عقدي السبعينات والثمانينات، يتضاءل دور التحليل النفسي. وقال بليخانوف بهذا الصدد ما يلي: «لا تجد في أدبهم تلك الشخصيات المرسومة بدقة وعناية فنية كالذي نشاهده في «بطل من هذا الزمان»، «رودين»، «في العشية»، «الآباء والأبناء»، لا تجد تلك الرغبات والدوافع والمواجد الروحية والمعاناة العاطفية العميقة، لا يرسم الشعبيون شخصيات فردية ولا يرصدون حركة المعاناة النفسية، بل يعكسون لنا آراء ووجهات نظر الناس، والأهم من ذلك، الواقع الاجتماعي للجماهير».

ارتبطت التجربة الفنية لأدب الشعبويين بخطأ أساسي كامن في صلب النظرية الشعبوية – هو الحل غير الصحيح لمسألة مصائر الرأسمالية في روسيا. طرح شعبيو السبعينات مسألة الرأسمالية في روسيا – مرحلة الإصلاح وانعكس ذلك في الأدب الشعبوي وصُورت بشكل واسع عملية تطور الكولاك في القرية والرأسمالية الصاعدة في المدينة، وكانت واقعيتهم من هذه الناحية خطوة إلى الأمام، بالمقارنة مع الديمقراطيين المنورين في الستينات، في الاستيعاب الفني للواقع الروسي. لكنهم، بدلاً من رسم لوحة

نقدية معبرة بصدق عن تغلغل الرأسمالية في المشاعة الزراعية الروسية، غنوا ومجدوا «سلطة الأرض»، حياة القرية والعمل الزراعي للفلاح – المالك الصغير كدواء لكل داء ينجم عن تطور الرأسمالية والكولاكية في الريف. ومن هنا مصدر الميول والاتجاهات الرومانسية – السنتمنتالية في التصوير الشعبوي للقرية وفي النقد الشعبوي للرأسمالية والتي برزت في عديد من مؤلفات جورج صاند.

كانت الرومانسية البورجوازية الصغيرة برأي لينين «إضافة» الشعبويين إلى التنويرية الثورية. وكان تسربُها إلى مجال الأدب، إلى مؤلفات كتاب شعبويين مثل زلوتوفراتسكي، زاسوديسكي وغيرهما على حساب الواقعية. فلم يكن لآمال الشعبويين الرومانتيكية، المرتبطة بالمصالح والميول والأمزجة المشاعية والاشتراكية للفلاحين، أساس حياتي حقيقي. لذا اتخذ تعبير الكتاب الشعبويين عن العمليات الجارية في القرية الروسية وتعاطفهم العميق والمخلص مع آلام الشعب في كثير من الأحيان طابعاً أخلاقياً – سنتمنتالياً ميز واقعيتهم. وهذا واضح حتى لدى غ. أوسبينسكي. ففي «دفتر الشيكات» يرسم لوحات رهيبة لإملاق وهلاك سكان منطقة راسباسوفكا بنتيجة تأثير السيد «كوبون»(*) على مصير القرية الروسية في تلك الفترة. لقد أثارت آلام الفلاحين غيظ وغضب الكاتب، وكان محقاً في ذلك، لكنه لم يستطع اقتراح أي شيء فعلي أو حل حقيقي لإنقاذهم، وكان مضطراً للاكتفاء بالمواقف المبدئي وبالإدانة الأخلاقية لما يجري. تشبّع أدب الكتاب الشعبويين بهذه الأخلاقية، لأنهم لم يروا في تطور الرأسمالية في روسيا إلا الجانب السلبي فقط. لكن هذه الأخلاقية لم تكن لتصمد أمام حركة التاريخ الدؤوبة التي لا ترحم وأمام متطلبات وأشكال التقدم التاريخي – الأمر الذي كان لابد أن ينعكس على واقعية الأدب الشعبي.

(*) رمز الطبقة الرأسمالية الصاعدة.

يدل المثل المذكور أعلاه من تاريخ الواقعية على تبعية المنهج الفني المعقدة والمتناقضة أحياناً للعقيدة والشكل للمنهج. وتتطلب هذه التبعية في كل مرة تحليلاً ملموساً للعلاقة المتبادلة بين تاريخ الفكر الاجتماعي من جهة وتاريخ الواقعية – بتطور منهجها وأشكالها الفنية من جهة أخرى.

إن لمراعاة أو خرق هذا المبدأ الواقعي أو ذاك مغزى جمالياً صريحاً، إذ يؤثر بشكل مباشر على المستوى الفني للعمل الأدبي. فتشهد مقارنة كتاب واقعيين عظام بكتاب آخرين معاصرين لهم أقل موهبة على أن مبادئ الواقعية في مؤلفات الفريق الأول كانت مراعاة بشكل دقيق، في حين نلمس خرقاً لبعضها في مؤلفات الفريق الثاني أضعف بالتالي واقعيتها. في رسالته إلى مرغريت هاركنس بصدد روايتها «الفتاة البائسة» انتقد إنجلس، على ضوء واقعية بلزاك قائلاً، إنّ بطلة الرواية نيللي «غير واقعية بشكل كاف». وجاء في الرسالة أيضاً أن الكاتبة، من وجهة نظر النمذجة الاجتماعية – التاريخية، قد صورت العالم الداخلي للفتاة – العاملة بشكل أحادي الجانب، خرقت مبدأ الشمولية في تصوير العالم الداخلي للإنسان مقصرة تصويرها على جانب واحد فقط من هذا العالم. كما خرقت المبدأ الاجتماعي – التاريخي في تصوير نموذج الفتاة الإنكليزية العاملة في ثمانينات القرن التاسع عشر. وقاد كل ذلك إلى إضعاف رواية هاركنس وتدني مستواها الفني.

وهكذا يلحق خرق مبادئ الواقعية حتماً ضرراً فنياً بالعمل الواقعي. وهنا تكون لمبادئ الواقعية في حد ذاتها كمنهج فني قوة القانون الجمالي. لكن المنهج الواقعي، من خلال تطبيق مبادئه، لا يقيد الكاتب، بل يبدي اتساعاً لا ضيقاً، يتيح إمكانات كبرى، ويشهد على ذلك تاريخ الواقعية المديد الذي يشمل قروناً عديدة وآداب شعوب كثيرة.

* * *

الفصل السادس

مَسْألة الشكل الفني

القضايا الفنية والأسلوبية

- ١ -

إن مبادئ الواقعية التي أتينا على تفاصيلها آنفاً والمتجلية في طريقة النمذجة الفنية، أي التصوير الصادق للشخصيات النموذجية في الظروف النموذجية لحيواتهم، قد حددت سمة الشكل الفني للواقعية في تعميمها ظاهرات الواقع: **الواقعية هي التجسيد الفني لحقيقة الحياة في أشكال الحياة الواقعية ذاتها.**

قال فريدريك إنجلس: «من المفيد غالباً، لا بل من الضروري الإشارة المقتضبة إلى أهم الملامح العامة البارزة والمميزة لما نسميه بالتعريف.. هذا إذا لم يكن مطلوباً منه إعطاء أكثر مما ليس بقادر على التعبير عنه». إن دراسة الخصائص الأساسية لمنهج الواقعية الفني وإبراز تجربتها التاريخية يسمح لنا أن نقول بكل ثبات ووضوح إنه لا يمكن للكاتب أن يكون واقعياً دون كشف عالم الإنسان الداخلي من كل الجوانب وفي علاقاته السببية بالعالم الخارجي ودون تصوير أفعال وعلاقات الناس من خلال الشرطية الاجتماعية والسيكولوجية ودون تجسيد حياة الناس في صورتها الملموسة تاريخياً وفي

تطورها. لكن ليس مطلوباً من الأعمال الفنية أن تكون شكلاً للواقع، والفن الحقيقي، بما في ذلك الواقعية، لا يمكن أن يكون نسخة بسيطة عن الواقع.

أحد المبادئ المشهورة في تحديد المنهج الفني، كما هو معروف، هو مدى مقاربة الحقيقة في تصوير الحياة. ولا جدال في أن هذا المفهوم يمكن ويجب أن يؤخذ كمبدأ في الواقعية (إنجلس «الأمانة في نقل التفاصيل»)، لكن يجدر أن نضع في اعتبارنا إمكانية وجود تصوير صادق لتفاصيل معينة في مؤلفات غير واقعية إطلاقاً. ففي قصيدة ليرمنتوف الرومانسية «الشيطان» مثلاً نعثر على كثير من التفاصيل المصورة بصدق لدى وصف معاناة تامارا ولدى وصف الطبيعة أو الجو العام في الدير...

وقال دوبروليوبوف ما يلي: «إن الكتاب، في الحقيقة، لا يعمدون إلى الاختلاق أبداً. حتى في أسخف الروايات والميلودرامات لا يجوز أن نجزم القول بكذب ما تصوره من أشواق عاطفية أو تفاهات»، لكن التفاصيل المصورة بأمانة في حد ذاتها والتصوير الصادق، من حيث الشكل الخارجي وحده، لا يقرران مسألة واقعية العمل الفني. وقال بلزاك ذات مرة إنه «لا يبدو كل ما يجري في صميم الواقع صحيحاً في الأدب، وليس كل ما هو صحيح في الأدب صحيحاً في الواقع». فتسجيل أو نقل جزئيات وتفاصيل معينة من الحياة لا تجعل الكاتب واقعياً، وتدل التجربة الفنية للطبيعية بإقناع على أن هذا المبدأ، على أهميته، لا يمكن أن يكون أساساً في تحديد الواقعية كمنهج فني. إننا على حق في نقدنا للطبيعية كفن سطحي لا ينفذ إلى أعماق الحياة ولا يجسد حقيقتها، فيقود سعيها إلى المطابقة بين الوجه الخارجي للظاهرة وبين الواقع أحياناً إلى تصوير فج لبعض جوانب عالم أحاسيس الإنسان محوّلة مبدأ الصدق إلى سخف وهراء، لكن يجدر أن نشير إلى أن ما تتميز به الطبيعية من ولع بنقل تفاصيل عالم الأشياء، حركة المشاعر والشكل الخارجي للإنسان يتفق، من حيث المبدأ، ومتطلبات التصوير الواقعي. ومن لا

يستطيع ناتورالياً تصوير شكل الإنسان والأشياء وظواهر الطبيعة لا يمكن أن يكون كاتباً واقعياً. قال بيلينسكي: «إذا كنت لا تستطيع الكتابة من الطبع فلن تكون شاعراً أبداً». إن التصوير الناتورالي الخارجي للظاهرة طبقاً لشكلها الخارجي الفعلي يضع حداً فاصلاً، وإن كان شكلياً، بين الواقعية ومختلف أشكال أساليب الحداثة التي تشوه وتمسخ المادة المصورة لدرجة تفقدها أية مقاربة مع الواقع الفعلي، كما هو في التجريدية. لا يكمن الخلاف مع الطبيعية في نفيها أو إدانتها، بل في تجاوز نواقصها عن طريق تحول اهتمام الفنان من الظاهرة إلى جوهرها.

يشكل كشف جوهر الظواهر وتجسيد حقيقة الحياة سمة ومأثرة الواقعية كمنهج فني. أشار لينين إلى أن «التفكير الإنساني بطبيعته قادر على إعطائنا الحقيقة المطلقة التي تتشكل من مجموعة الحقائق النسبية». ويقول في مكان آخر: «من وجهة نظر المادية الحديثة، أي الماركسية، نسبيةٌ تاريخياً حدود اقتراب معرفتنا من الحقيقة الموضوعية المطلقة، لكن وجود هذه الحقيقة أكيد، كما أن حركتنا باتجاه معرفتها أكيد أيضاً». ثم يخلص إلى القول إنّ «كل أيديولوجيا نسبية تاريخياً، لكن من المؤكد أنه تقابل كل أيديولوجيا (خلافاً للأيديولوجيا الدينية) – حقيقة موضوعية، طبيعة مطلقة». وهذا ينسحب على التفكير الفني للكاتب الواقعي. ولا تعطي الواقعية، حتى في أوج ازدهارها، حقيقة مطلقة في تجسيداتها، كما لا يعطيها العلم أيضاً... لكن لا مراء في أن الواقعية تصبح في كل مرة أقرب إليها وأكثر قدرة على كشف حقيقة الحياة.

واضعاً في اعتباره هذه القدرة فضل بيلينسكي التحدث عن حقيقة الحياة بمعنى النفاذ العميق إلى جوهرها والوصول إلى أسرارها الكامنة بدلاً من التحدث عن حقيقتها السطحية الكائنة في متناول أنماط أخرى من التفكير الفني. ووجد الناقد «حقيقة الحياة الكاملة»، واضعاً في اعتباره نسبيتها طبعاً، في إبداعات شكسبير وفي أعمال بوشكين وغوغول.

تتجلى «حقيقة الحياة الكاملة» هذه فنياً في الواقعية في أشكال الحياة الواقعية ذاتها. أثار هذا الموضوع، كما هو معروف، نقاشات متجددة في السنوات الأخيرة، أشاروا إلى أن هذه المعادلة لا يمكن أن تخدم تحديد السمة الجوهرية الواقعية، لأنها لا تكشف كل تجربتها التاريخية. ويشير آخرون إلى أن تصوير الحياة قائم أيضاً في الاتجاهات الأخرى غير الواقعية كالكلاسيكية والرومانتيكية وحتى في اتجاهات الحداثة، لذا أعتقد أنه يجب، في المقام الأول وقبل كل شيء، وضع حدود لمفهوم (في أشكال الحياة ذاتها) و«في أشكال الحياة الواقعية ذاتها» لأننا كثيراً ما نصادف في علم الأدب إطلاق هذين التعبيرين بمعنى واحد مما يقود إلى سوء الفهم.

يستخدم تشيرنشيفسكي «في أشكال الحياة ذاتها» لا كسمة للواقعية، بل كحقيقة أكيدة تميز كل تصوير فني. فمهما كان خيال الفنان بعيداً عن الواقع، فكل ما يعكسه، حتى وإنْ صوَّر أشكالاً خيالية صرفة كالشياطين والجن والعالم الآخر، لن يخرج مع ذلك عن إطار العالم الواقعي الذي سيضفي سماته وملامحه على عالم الخيال.

يحمل كل تصوير فني للحياة طابعاً نسبياً نابعاً من طبيعة الفن ذاتها كعكس فني للواقع. وبدون هذه النسبية يفقد الفن سمته. وينطبق هذا على فن الواقعية أيضاً. لكننا نميز بين الأشكال الفنية للواقعية، التي تعكس الأشكال الحقيقية فعلاً للحياة ذاتها، وبين الأشكال الفنية المغرقة في الرمز التي تطورت بشكل واسع في التجربة العملية للاتجاهات اللاواقعية في الفن والأدب.

لكن كيف ظهرت هذه الأشكال الفنية (المرمزّة) ما هو منشؤها؟ إنها ثمرة الكاتب وخياله. لكن، في فن الواقعية، حتى عندما يكون الرمز متناقضاً بشكل واضح مع الحقيقة – الواقع لا تعتبر الأشكال الفنية الرمزية الغامضة في معظمها اختراعاً تاماً هكذا وبكل بساطة: فعملية تكونها وتطورها مرتبطة

بتطور الوعي الاجتماعي والتفكير الفني وترجع بجذورها إلى الواقع وبالذات إلى هذه التصورات عن الحياة أو تلك التي كان يحملها الناس في عصور مختلفة. إنّ ما خيّل لهؤلاء الناس أنه حقيقي وواقعي بشكل أكيد في عصر معين ووجد تجسيداً له في الفن والأدب في أشكال فنية ملائمة في حينه تبين، من خلال تجربة الحياة ومعرفة قوانينها، أنه وهمي، غير واقعي، وليد الفانتازيا، أو مدرك بشكل أحادي الجانب. لكن الأشكال الفنية، التي قامت على أرضية التصورات الوهمية أو الأحادية الجانب عن الواقع، بقيت رغم أنها فقدت مضمونها الذي كان قائماً في البداية، احتفظت بمغزاها الحياتي العام وبقيمتها الجمالية، وصارت تستخدم في فن وأدب الأجيال التالية كأشكال فنية رمزية ليس لها معادل في الواقع ولا تستند إلى أية أشكال واقعية في الحياة. ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أنه قد صار لهذه الأشكال الفنية الرمزية تاريخ طويل في تجربة الأدب العالمي، وتكوّن مخزون من الأشكال الفنية يمد الكاتب بمادة وفيرة من الأدوات والوسائل الخاصة بالموضوع والمعمار الفني والأسلوب وغيرها التي يستخدمها طبعاً من أجل أغراضه الجمالية الملموسة.

يعتبر الفولكلور (الإبداعات الشعبية المتداولة شفوياً) وما يتميز من «تشخيص» قوى الطبيعة، إضفاء خصائص وسمات غريبة على الأشياء والجمادات و«تجسيم» مملكة النباتات والكائنات الحية مصدراً ثراً للأشكال والأساليب الفنية الرمزية. وترجع سلسلة كاملة من الأشكال والاستخدامات الرمزية إلى الأدب القديم (الإغريقي والروماني) بمخزونه الفني الغني بالمضمون الميتولوجي. تعتبر الأساطير القديمة صياغة فنية لا واعية لظواهر الطبيعة وحياة الإنسان والمجتمع. ومع تطور الزمن زالت الشروط التاريخية لقيامها، لكن هذه الأساطير، ونخص بالذكر الإغريقية منها، كانت غنية بمضمون إنساني عام لدرجة احتفظت فيه الأشكال والصيغ الفنية التي خلقتها بمكان لها في الإرث العام للفن. وهكذا بقيت صورة بروميتوث في أذهان

الناس وتصوراتهم على مرّ العصور كرمز للمناضل ضد التعسف والاستبداد والاضطهاد من أجل حرية وسعادة الناس، وبقيت صورة إيكار تجسيداً لحلم الإنسان في الطيران والتحليق في السماء وإخضاع الكون. أصبحت الصور والموضوعات وتفاصيل تصويرية أخرى من الأدب القديم صيغاً وأشكالاً فنية رمزية مستخدمة بشكل واسع في الأدب العالمي الذي تطور بعد انحسار العالم القديم، نظراً لمغزاها الاجتماعي. ولقد حملت هذه الصيغ والأشكال، في استخدامها الجديد المعاصر، مضموناً تاريخياً واقعياً جعل اللجوء إليها أمراً مشروعاً ومفيداً.

يفترض بعض الباحثين أن التصوير الصحيح للواقع لا يقرر في حد ذاته مسألة الواقعية، لأن مفهوم الواقع نفسه كان مختلفاً في الأزمنة المختلفة، ويورد الأكاديمي كونراد، كحجة على ذلك، المثل التاريخي التالي من الأدب الياباني القديم:

«تحكي الرواية اليابانية «قصة هيندزي» من القرن العاشر. – التي تصور مجتمع الناس في عصرها وتقدم لوحات تاريخية أمينة من الحياة والواقع – كيف هجم على امرأة أثناء نومها روح غريمتها وانتقم منها لأنها سلبتها زوجها المحبوب. كانت هذه الحادثة بالنسبة للمؤلف وأناس ذلك الزمن بمثابة الحقيقة الواقعية: فالروح القوية يمكن أن تنفصل لزمن عن الجسد الذي يغلفها لتقوم بهذه الأعمال أو تلك، وكانت بالنسبة لليابانيين في القرن العاشر في عداد الوقائع الممكنة الحدوث... ولذا فبدون تصوير مثل هذه الوقائع لن يكون الكاتب أميناً وصادقاً مع الواقع الذي كان يعيشه هو وأناس عصره. انطلاقاً من ذلك لا يجوز استخدام مصطلح الواقعية بالنسبة لعمل أدبي على أساس أنه «يعكس الواقع» دون الأخذ بعين الاعتبار عن أي واقع يجري الحديث». ويمكن سرد أمثلة مشابهة من تاريخ أي أدب آخر. فقد أدخل مؤلفا «ملحمة إيغور» و«أغنية عن رولاند» وغيرهما في الواقع قوى موجودة

برأيهما في العالم الآخر، ولم يكن الحديث هنا عن الآلهة فحسب، بل وعن قوى الطبيعة، عن القوى العجيبة الخارقة المنسوبة إلى بعض الناس والأشياء.

لكن في تحديدنا لسمات الواقعية كمنهج فني ننطلق من الواقع الموضوعي وليس المتخيل.

رأى الرمزيون في الصورة – الرمز، انعكاساً لأعلى أشكال الواقعية، لكن هل ينطبق على فنهم مفهوم الواقعية. يمكن للفنان، الذي يقف على أرضية التصورات الخرافية والصوفية المختلفة عن حياة الطبيعة والإنسان، أن يعتقد أنه في حديثه عن تأثير الأرواح على مصائر الإنسان لا يفترى ولا يناقض الواقع، لكن تصويره لا يصبح بنتيجة ذلك واقعياً من وجهة نظر الفهم العلمي للواقعية. يختلف الأمر طبعاً عندما يجعل الكاتب في عمله مكاناً لأرواح وقوى عجيبة أخرى من أجل أن يجسّد بشكل حقيقي وصادق تصورات ومعتقدات البشر في عصر تاريخي معين. ففي «أمسيات عزبة قرب ديكانكا» لغوغول توجد قوى خارقة غير طبيعية تعتقد شخصيات العمل الأدبي أنها قوى حقيقية واقعية، لكنها ليست كذلك بالنسبة للمؤلف، فقد استخدمها من أجل وصف تصورات أناس ذلك العالم الذي يصوره، وليس من أجل توضيح هذه الظاهرة أو تلك من ظواهر الحياة.

انتقلت «أنسنة» عالم الحيوان والنبات التي تميز بها الشعر الشعبي إلى لون أدبي شائع هو «الحكاية الخرافية Fable» وهذا اللون قائم، كما هو معروف، كلياً على الرمز، لكن رموز الحيوانات في الحكاية الواقعية لا تنسف مبادئ الواقعية. قال بيلينسكي عن حكايات كريلوف ما يلي: «انظروا كم هي طبيعية حيواناته: أنهم أناس حقيقيون، شخصياتهم واضحة القسمات، أناس روس أيضاً وليسوا شيئاً آخر».

تأتي الحيوانات كشخصيات رئيسية في العديد من أعمال الأدب الروسي الواقعي كالخيل في «خولستومير» لتولستوي والكلاب في «كستناء»

تشيخوف، لكنها مرتبطة بشكل وثيق بحياة الإنسان، وتصويرها قائم من خلال علاقة حية بالإنسان، لذا يكتسب هذا الترميز الطابع الواقعي.

استمر الكفاح في الأدب ضد تأثير الميثولوجيا المسيحية منذ بداية عصر النهضة وحتى القرن الثامن عشر. لكن الرومانتيكيين الرجعيين أدخلوا في الأدب من جديد وبشكل واسع صوراً ذات مضامين صوفية تعود بالقارئ إلى العالم الآخر، عالم ما بعد الموت، وتقوي فيه الإيمان بالأساطير المسيحية، باللامعقول وغير المدرك. وتابع هذا «التقليد» فيما بعد الرمزيون.

لكن ليس وجود كل قوة من العالم الآخر في دور إحدى شخصيات العمل الفني دليلاً على اللاواقعية. فلا تدل شخصية ميفستوفل في «فاوست» مع كل العجائب الأخرى التي يقوم بها على أن غوته – هذا الشاعر والفيلسوف العظيم – كان يقول بالعالم الآخر وباللامعقول كوجود حقيقي. فمصدر الأشكال الرمزية في الجزء الأول من «فاوست» هي الأسطورة التي كانت شائعة في الوسط الشعبي، لكن الوسط ذاته كان مصوّراً بشكل واقعي تماماً، والرمز هنا لا يضر بالواقعية أبداً، لأنه نشأ على أرضية الواقع ويضرب بجذوره في الفانتازيا الشاعرية – الشعبية التي كانت تفسر على طريقتها الخاصة عمل العلماء السيميائيين.

استخدم الكتاب الواقعيون مثل هذه الصور في العادة دون أن يخلفوا أوهاماً حول طابع الرمز، غرضه واتجاهه وأبعاده، دون أن يشوشوا ذهن القارئ أو يحرفوه عن الحقيقة الحياتية ومضمونها، ونورد فيما يلي مثالاً ساطعاً ذا دلالة قوية بهذا الخصوص.

في «الجلد المسحور» يتحدث بلزاك عن مصير شاب يحلم بحياة مليئة بالمتع واللذائذ تتحقق فيها كل رغباته في الثروة والمجد.. ونصادف هذا الموضوع كما هو معلوم في العديد من روايات الكاتب الأخرى. فيصل راستنياك أحد أبطاله بعد سلسلة من تقلبات دراماتيكية إلى تحقيق مثل هذه

الأحلام ويتحول من فقير ريفي إلى ارستقراطي باريسي غني. يحقق حلمه كذلك بطل «الجلد المسحور». لكن بلزاك في الحالة الأولى يعلّل ويوضح بموضوعية صارمة كل انعطاف جديد في مصير بطله على ضوء ظروف حياته الموضوعية. أما في «الجلد المسحور» فيستبدل الكاتب الظروف الموضوعية (الحياة) والذاتية (نشاط البطل) بقطعة جلد مرقط ذات خصائص سحرية قادرة على تلبية أية حاجة أو رغبة هبطت عليه من عل بواسطة عجوز مجهول. ثم لجأ بلزاك إلى استخدامات رمزية، إذ خلع على بطله بواسطة هذا الشيخ العجوز والجلد المسحور قوى خارقة. أعطى «الجلد المسحور»، كرمز، بلزاك إمكانية وضع بطله في حالات وعلاقات كانت ستكلف الكاتب فصولاً كاملةً لإيجاد أساسات وتبريرات واقعية لها وساعده في إلقاء الضوء على جوانب من الواقع كان من الصعب على شاب صغير أن يعرفها في ظروف الحياة الواقعية. وهكذا استطاع الكاتب، بواسطة شمول وعمق التصوير اللذين أتاحهما الرمز في حيز صغير، أن يستخلص تعميمات اجتماعية أخلاقية وفلسفية عميقة.

حوّل كل عصر جديد في تطور الأدب إلى رمز فني ما اعتبر في العصور الماضية تعبيراً عن الواقع ذاته. لقد غدا بمثابة رمز للكتاب الواقعيين في القرن التاسع عشر ما تميز به كتاب القرن الثامن عشر وكثيرون من الرومانتيكيين من تعميم بسيكولوجيا وأخلاق أناس من بلد معين وعصر معين على بلدان وأزمنة أخرى، وتقسيم الناس إلى نماذج خيرة أو شريرة. ومن وجهة نظر الواقعية تجلت الرمزية الرومانتيكية أيضاً من خلال تصوير العالم الداخلي للإنسان بمشاعره ودوافعه العاطفية.

هنا أيضاً عليّ أن أورد ما قاله بليخانوف بصدد الفروق بين أساليب التصوير الواقعية والرومانتيكية. كتب بليخانوف متحدثاً عن بلزاك كواقعي ما يلي:

«ما من شك أن بينه وبين الرومانتيكيين هوة كبيرة. اقرؤا مقدمة فكتور هوغو لدراماته وستدركون كيف فهم الرومانتيكيون التحليل النفسي. يعلن هوغو عادة كيف أراد في عمله هذا أو ذاك أن يصوّر إلى أين يقود دافع ما إذا وضع في هذه الظروف أو تلك. تؤخذ الدوافع هنا في شكل مجرد تماماً وتفعل في ظل ظروف مختلفة مصطنعة وطوباوية تماماً. وتصادفنا مثل هذه (البسيكولوجيا) في معظم الأحيان في روايات جورج صاند. لكن هذا غريب عن بلزاك فقد «تناول» الدوافع في شكلها الذي طرحه المجتمع البورجوازي المعاصر، وتابع باهتمام كعالم طبيعيات كيفية نمو وتطور هذا الدافع في هذا الوسط الاجتماعي المطروح، وبفضل ذلك صار واقعياً بالمعنى العميق لهذه الكلمة...».

إنّ الحديث هنا لا يدور طبعاً حول المشابهة الشكلية الخارجية للحقيقة، فهي قائمة في درامات وروايات فكتور هوغو وجورج صاند: فشخوصهم واقعية وفي محيط من الأشياء والموجودات الواقعية وتُراعى في مؤلفاتهما،، كما هو لدى الرومانتيكيين الآخرين، الصبغة الزمانية والمكانية. فجوهر القضية هو أن بلزاك يضع أمامه هدف الوصول إلى القوانين الموضوعية للواقع وكشفها عبر الشخصيات النموذجية الفاعلة ضمن الظروف النموذجية لحياة هذه الشخصيات، أي أنه يصور عالم أبطاله الداخلي بشكل اجتماعي – تاريخي وموضوعي. أما فكتور هوغو وجورج صاند فيقومان بتجارب اجتماعية وبسيكولوجية، يطرحان قوانين على شكل فرضيات يفعل وفقها الأبطال، يخلعان عليهم سمات محددة ومسبقة الصنع، يقودان ويوجهان بأنفسهما كل أفعالهم اللاحقة آخذين في الاعتبار أفكارهما الأساسية التي انطلقا منها. لكن هل في تصويرهما حقائق حياتية؟ لا ريب في ذلك. ولذا يهزنا ويقلقنا المصير المحزن الذي آل إليه حب – أسمرالدا، معاناة كازيمودو.. يمثل «بؤساء» هوغو حقيقة المثل الأعلى الطليعي المجسّد في أشكال الحياة

ذاتها (جان فالجان)، لكن غير القائم بعد في أشكالها الواقعية، أي في الواقع، باقياً كمثل أعلى، علماً أن له جذوراً في أساس مسيرة التاريخ.

انتشر في الأدب الرمزي بشكل واسع تدخل رموز خاصة في مسيرة الحياة تمثل في ذاتها قوى القضاء والقدر والعقاب قادت إما إلى خرق السيرورة الموضوعية للأحداث في العمل الفني أو إعطائه على العكس معنى جبرياً. في «حفلة تنكرية» مثلاً لليرمنتوف يعاقب أربينين زفيزديتش لارتكابه جريمة مزعومة، لكن يقع أربينين نفسه ضحية لمجهول من عالم خفي يقوم بالعقاب. وتحمل القوة الغامضة في دراما ليرمنتوف بكل وضوح طابع اللغز الرمزي.

في الرومانتيكية تلعب المصادفات السعيدة أو سوء الطالع والمفاجآت القدرية التي تقلب مصائر الأبطال رأساً على عقب دوراً هائلاً – الأمر الذي يجب أن نربطه بما يتسم به هذا الاتجاه عموماً من المبالغة في تقدير دور الفرد في التاريخ ومن عدم فهم القوانين الفعلية لتطور الإنسان والمجتمع والتاريخ. ويتجلى هذا بشكل واضح من خلال السيل العارم لمختلف الرموز وفي تجسيد حالات حياتية وهمية غريبة ونادرة في الأعمال الفنية.

لا يجوز بحال من الأحوال مقارنة دور الأشكال الفنية الرمزية وثقلها في التجربة العالمية للواقعية بالدور والثقل النوعي لتصويرها (أي الواقعية) الحياة في أشكال الحياة الواقعية ذاتها. فيجدر التمييز بين الرمز كشكل للتعميم الفني وبين الرمز كطريقة استخدام فنية. في «برميثيوث طليقاً» – شيللي، في «ميتسيري» و«الشيطان» – ليرمنتوف يجيء الرمز كشكل تعميم فني للحياة متجل في مجمل نظام الصور والأسلوب والبناء الفني. أما في قصة (من يعيش في روسيا سعيداً؟) الشعرية لنيكراسوف فيأتي استخدام رموز أسطورية مثل بساط الريح وغيره كطريقة استخدام فنية. ويمكن أن نعثر على مثل هذا الترميز لدى كثيرين من الكتاب الواقعيين دون أن يضر بواقعيتهم. ففي

روايات والترسكوت الكثير من الرموز ذات الطابع الرومانتيكي في صلب الحوادث وفي وصف الموقف العام مما يعطي حجة لبعض الباحثين لتصنيفه كرومانتيكي. لكن والترسكوت، في تصويره للإنسان والتاريخ، روائي واقعي. فلا يأتي بشيء من «عندياته» بل يقتفي أثر المسيرة الواقعية للحياة بدقة، والحالات الرومانتيكية لديه معلّلةٌ تاريخياً.

تدل التجربة الفنية للواقعية الكلاسيكية أن على الرمز المستخدم أن ينسجم ويتناسب بطبيعته إلى حد معلوم مع مجموعة المفاهيم والمعتقدات وشخصيات أبطال العمل الفني، مع مستوى وسمات تفكير الوسط المصوّر. أشار دوستويفسكي بهذا الصدد إلى أن «ما هو خيالي يجب أن يتلاقى ويتقاطع مع ما هو واقعي لدرجة يمكن في حال ما تصديق واقعيته. فقد قدم لنا بوشكين كل أشكال الفن الخيالي تقريباً وكتب «بنت البستوني» قمة الفانتازيا في الفن: فيصدق الإنسان أن لدى جيرمان بالفعل نبوءة ومنسجمة بالذات مع مجمل أفكاره، هذا في حين لا تستطيع بعد قراءة العمل بالكامل أن تقرر فيما إذا كانت هذه النبوءة نابعة من طبيعة شخصيته، أم أنه فعلاً واحد من أولئك المتصلين بالعالم الآخر... هذا هو الفن الحقيقي».

وفي معرض مقارنته فانتازيا هوفمان الرمزية بفانتازيا غوغول الواقعية أشار تشيرنشيفسكي أن «ليس بينهما أدنى تشابه، فالأول يختلق ويخترع من عنده غزوات من الحياة الألمانية، أما الآخر فينقل حرفياً حكايات وأساطير روسية (الصراخ)، أو طُرف اجتماعية سائرة على ألسنة الماس (الأنف)، فأي تشابه بينهما؟» وجدير أن نذكر أن النقد الديمقراطي الروسي كان يوازن ويقدر دائماً بعناية، كقاعدة عامة، ضرورة أو صلاحية هذا الرمز أو ذاك. وقد سعى الرومانتيكيون لفرض الرمز على الواقع، في حين كان الواقعيون، من خلال الرمز، كمن ينظر عبر عدسة مكبّرة.

نصادف في مختلف اتجاهات الأدب العالمي، في عصر النهضة (رابليه) وفي أدب التنوير (سويفت، ليساج) وفي الرومانتيكية (هوفمان) – شكل المبالغة الفنية الساخرة (Satirque grotesque). وطبيعي أن يحتاج الساتير، بما يتميز به من حدة قاسية ومبالغة، إلى الأساليب والأشكال الرمزية. اتسمت بالهجاء الساخر كذلك واقعية القرن التاسع عشر. وسالتيكوف شيدرين في روايته «تاريخ مدينة» مثال ساطع على ذلك. كتب تورغنيف في تقريظه لهذه الرواية ولأسلوب شيدرين الرمزي الساخر ما يلي:

«الكاريكاتير نوعان: واحد يضخم الواقعة بما يشبه العدسة المكبرة، لكن دونما تشويه لجوهرها أبداً، وآخر ينحرف عن الحقيقة الحياتية والنسب الطبيعية. وسالتيكوف يعترف بالأول فقط كنوع وحيد صحيح»... ويتابع تورغنيف قائلاً: «لدى سالتيكوف هزل جدي قاس وواقعية جلية واعية في ظل لعبة خيال جامح وفكرة سليمة هادئة واثقة». إنّ مطلب «الحقيقة الحياتية والنسب الطبيعية» لدى اللجوء إلى الشكل الرمزي الساخر وأساليبه يتفق ومبادئ واقعية القرن التاسع عشر وتطبقه تجربتها العملية.

أثارت مسألة الحدة والمبالغة نقاشات حامية في النقد. اعترف ديدرووليساج، تولستوي وغوركي بحق الكاتب في عكس الشخصية في شكل حاد ومثير، لا بل وضرورة ذلك من أجل إظهار وكشف مضمونها الإنساني ومغزاها النموذجي بشكل جلي ومتميز. وأشار غوركي إلى أن «للفن الحقيقي الحق في المبالغة... وهرقل وبرميثيوث ودون كيخوت وفاوست ليسوا «ثمرة الفانتازيا»، بل مبالغة شعرية ملموسة وضرورية للحقائق الواقعية». الحق في المبالغة هنا برأي غوركي يعني خدمة هدف النمذجة. لكن في أي شيء تتجلى عملياً هذه الحدة لدى الكاتب الواقعي؟.

تتجلى في أنها تضفي على سمات الشخصية المصورة لمسات حادة مميزة يتجاوز تأثيرها أفعال وعلاقات البطل لتشمل الأشياء وكل ما يحيط به.

تستخدم الواقعية أيضاً المجاز والاستعارة والمعنى الرمزي أيضاً. في حديث له مع النحّات رودن قال أناتول فرانس ما يلي: «أعتقد أن المجاز فقط قادر على توصيل الأفكار العامة» وكذلك فهم غوركي دور الصور المجازية.

مع ظهور وتطور التيارات الفنية الحديثة في الأدب العالمي تدفقت مختلف أشكال الصيغ الفنية الرمزية. لكن الفن الحديث المفتقر إلى المغزى المعرفي والدور الاجتماعي البناء، المرتبط بالحياة من خلال المتعة الفنية فقط التي يهيؤها لنخبة من الناس قد غدا الآن، بصرف النظر عن سعي بعض ممثليه لتقديم براهين معاكسة، فناً شكلانياً محضاً يتجلى العنصر الجمالي فيه من خلال الشكل فقط. وَرَفَع غالبية ممثلي الحداثة في الفن صراحةً مبدأ غائية الفن وأولوية الشكل على المضمون كأساس لعلم جمالي «جديد». وإذا كانت الواقعية تغتني من خلال تطور أشكال الحياة ذاتها، كما يستوعبها الكاتب الذي يدرس الواقع الموضوعي، فإن الفن الحديث يعتمد أساساً في مجال الأشكال الفنية على الأذواق الذاتية والاختراع الشكلي.

التجسيد الفني للحقيقة في الفن ذو طابع نسبي دائماً، لكن تضخمت مع تطور الفن الحديث، انتفخت وتورمت هذه النسبية لتصبح هدفاً بذاتها، في حين تضاءلت الحقيقة، شحبت وصارت تثير الاستخفاف. يبدأ ما يمكن أن نسميه سطوة الترميز والغموض، فتستهوي بعض التيارات الحديثة (التعبيرية وغيرها) لعبة المغالاة والمبالغة الفنية على كل ما عداها من أساليب التعبير الفني وتلهث وراء التركيبات البنائية المعقدة والاختراعات من مختلف الألوان.

لكن قادت المحاولات الجادة الدؤوبة في مجال الأشكال الفنية فعلاً في أحيان كثيرة إلى نتائج إيجابية مذهلة في عمقها وأصالتها. فاللقطات التصويرية لعالم الإنسان الداخلي الذي تفتك به تناقضات الحياة والتوتر الذاتي الحاد والمكثف لاتجاهات الشعر الحديث كالرمزية (بلوك، بريوسوف، رامبو،

فرلين، مالارميه، ريلكيه) والأكمية (آنا أخماتوفا) والسوريالية (ايلورا) والتعبيرية (باخير) والأهاجي الغنائية لبعض كتاب التكعيبية والمستقبلية أمثال أبولينير وماياكوفسكي – كل ذلك قد مدّ الفن بغنائية أصيلة وعميقة. اغتنى الشعر الغنائي بالتركيز الفائق للأحاسيس، بالمعاناة الشديدة وبتعددية معاني العبارة الشعرية. حملت الحالات المأساوية التي انطوى عليها واقع مجتمع الملكية الخاصة معها بعض التجديدات الفنية في الشعر والمسرح («هنريك البائس» هاوبتمن، «مسرح الصمت» ميترلينك و«دراما الصراخ» للتعبيريين). أعطت الرمزية والاتجاهات الشعرية الحديثة الأخرى الكثير في مجال تطوير الأسلوب الشعري، أغنت الشعر بالموسيقا وبالإيقاعات الجديدة وأضفت عليه رخامة ومهابة وخصوصاً في مجال الشعر الحر. وكان أول من اعترف بذلك مكسيم غوركي الخصم العنيد للانحطاط، فقد أشار في رسالته إلى ليونيد أندرييف عام ١٩٠٧ إلى ما يلي:

«أنت تعلم أني أقدر في هذه المجموعة حبها للكلمة، أحترم اهتمامها الحي بالأدب وأعترف لها بمأثرة ثقافية جادة، فقد أغنت اللغة بمفردات وتراكيب جديدة وأبدعت شعراً رائعاً، ولهذا كله لا أستطيع إلا أن أقول لها شكراً من الأعماق وسيقول لهم التاريخ مع الزمن أيضاً شكراً.» ورأى غوركي أن دراسة التجربة الشعرية للرمزيين ضرورية لكل شاعر جديد يدخل عالم الأدب.

مع ذلك يتسم الشعر الحديث بالتجريبية الفنية الصريحة التي تصل أحياناً حد البهلوانية لغوياً وشعرياً. يتجلى ذلك، على سبيل المثال، في سونيت رامبو الشهيرة وفي محاولات فرلين لإعطاء المعنى من خلال الإيقاعات الموسيقية وليس بواسطة الكلمات، كما يتجلى في تجارب التقطيع الشعري لدى خلبنيكوف وفي غموض المستقبلين. أما التفنن والحذلقة الشكلية فقد غطت فقر المضمون والخواء الفكري.

تبدأ عملية انحلال وتفكك الصور والنماذج الفنية. ومع أن فن الحداثة ليس ضد التعميم مبدئياً، لكن الرمزيين استبدلوا النموذج الفني المجسد لحالة حياتية ملموسة «برمز ينطوي على سلسلة كاملة من المعاني» وانقلبت هذه التعددية في المعاني، المقصودة بذاتها في الغالب عملياً، إلى إبهام وتكلّف. حتى أن الرمزية المتطرفة قادت إلى نسف الشكل كلياً وغدت صلات الترابط بين انطباعات الشاعر والصور التي يقدمها أكثر تباعداً وتعقيداً، عصية على فهم الجميع عدا الشاعر نفسه، لدرجة غدت أعمال بعض الرمزيين أشبه بالأحاجي.

في أعمال السورياليين والتعبيريين يُستبدل التصوير الملموس للناس والأشياء برموز ومفاهيم تجريدية مغرقة في الغموض والنسبية. سعى التعبيريون، برفضهم الاهتمام الانطباعي بالجزئيات والتفاصيل، إلى التقاط النقاط الأساسية المهمة وجوهر الظاهرة. لكن صورهم ونماذجهم تذهل بتجريديتها العارية وبشكلانيتها الفنية، وليس أبطال مؤلفات الكتاب التعبيريين سوى ظلال غير متماسكة منقطعة زمانياً ومكانياً مهمتها تجسيد تأملات المؤلف حول ظواهر الواقع في معانيها العامة. وهكذا يهبط في فن الكلمة تدريجياً دور الوظيفة التصويرية للغة.

غُطيت الأصالة الزائفة والتعسف الذاتي بالثرثرة حول حرية الإبداع الفني وحول دوغمائية وجمود الواقعية... لكن ليس صعباً أن نلاحظ أن إمكانات التيارات الحديثة في مجال الأشكال الفنية تضيق باستمرار مع كل (بدعة) جديدة مضطرةً الفنانين والكتاب اللجوء إلى (نفخ) الشكل وإلى التطرف والحذلقة الشكلية من أجل اجتذاب اهتمام الجمهور من جديد. وتعويضاً عن غياب المضمون الجديد الغني والأصيل لجؤوا إلى مختلف أشكال الصنعة واللقطات المدهشة المثيرة، وغدا «فن الإدهاش» سمة ملازمة للسورياليين والتكعيبيين والمستقبليين.

في تعددية ألوان التيارات الحديثة كمنت حتمية نضوب ويباس الفن الحديث. أشار هنريك مان بهذا الصدد في أواسط العشرينات إلى أن «سرعة تبدل وتعاقب الاتجاهات من الانطباعية إلى التعبيرية كان علامة الانحدار والانحلال وأن العصر يسير إلى الموت».

لم يعان فن الواقعية أبداً من المحافظة الجمالية Aesthetic Conservatism. فاستخدمت واقعية القرن الثامن عشر التنويرية إنجازات الكلاسيكية واستوعبت واقعية القرن التاسع عشر تجربة الرومانتيكية، كذلك لم تمر الواقعية مرور الكرام أمام تجربة الفن الحديث، بل استخدمت أشكاله الفنية المختلفة وأساليبه التي صاغتها الاتجاهات الحديثة في الفن. لكن يجدر الاعتراف بأنه قد أعقب التماسك والتحفظ الهادئ، لدى كتاب القرن التاسع عشر الواقعيين بخصوص استخدام الأشكال والأساليب الرمزية، ولعٌ متنام بل وانشداهٌ أحياناً بهذه الأشكال والأساليب من قبل كتاب القرن العشرين.

إن الحالات التي استخدم فيها الرمز لأغراض واقعية قد أغنى فن الواقعية. ففي رواية «تمرد الملائكة» المعادية للأكليركية استخدم أناتول فرانس الفكرة الدينية المسيحية القائلة بأن لكل إنسان ملاكه الذي يهتم به ويحميه من الشّر. وجسّد الكاتب هذه الفكرة مادياً في قالب فني عندما جعل ملاك أحد الباريسيين يهبط إلى الأرض في هيئة إنسان ويشارك في الشؤون الحياتية الصغيرة لمن كان في حمايته. لكن أعطى هذا الاستخدام الرمزي أناتول فرانس فرصة السخرية من رياء ونفاق المجتمع البورجوازي المعاصر له. ويمكن إيراد أمثلة كثيرة كهذه للاستخدام الرائع للأشكال الرمزية من تجربة أدب واقعية القرن التاسع عشر الذي أخضع لمنهجه الأشكال والأساليب والتقنيات الحديثة.

جاء في كتاب ي. يفنينا «الواقعية الأوروبية الغربية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين» ما يلي:

«استخدم الكتاب الواقعيون في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين – أناتول فرانس، برناردشو، ويلز وغيرهم – وطوروا بعض أشكال الفن الهجائي الساخر porody، grotesque، farce الذي ساد في أدب عصر النهضة والقرن الثامن عشر (رابليه، فولتير، سويفت). لكن ورغم هذا التيار الكاسح من الأشكال والصيغ الرمزية والخيالية، الذي صبَّ في الواقعية والذي أدخل معه دونما شك تغيرات على صعيد طريقة القص بنتيجة استخدام الصور والنماذج الخيالية المضخمة («جزيرة البطريق»، «تمرد الملائكة» لفرانس، «صراع العوالم» لويلز، ومسرحيات برناردشو ذات الطابع الساتيري)، فإن الفن الواقعي في هذه الفترة لم يفقد وضوحه التعبيري وقوته النقدية، بل استخدم كل ذلك للتعبير بشكل تعميمي عن التناقضات الاجتماعية القائمة».

مع ذلك صار يترسب إلى فن الواقعية ما حذّر منه إنجلس وانتقده بيلينسكي في معرض حديثه عن قصة غوغول (صورة شخصية) وعن رواية دوستويفسكي (المِثْل)، ألا وهو الحالات والتفاصيل الخارقة (الفوق طبيعية) و(الفوق إنسانية) لدى تصوير حياة وطباع وتصرفات الإنسان والتي كانت تصادف في العديد من أعمال الرومانتيكيين الرجعيين، ثم صارت اعتيادية لدى الرمزيين وممثلي اتجاهات الفن الحديث الآخرين. صارت تتسرب إلى تجربة الواقعية نماذج تشهد على تحويل الرمز إلى واقع، كما هو لدى سالاغوب في «الشيطان الصغير» ولدى أندرييف في «حياة إنسان». وهذا دليل على تغلغل الميول والأمزجة الانحطاطية لدى هذين الكاتبين وأمثالهما، حتى أن بريوسوف عبّر عن استيائه عام ١٩١٠ مما أسماه «عربدة الفانتازيا التي لا حدّ لها». كان مصدر هذا الانحراف عن خط الواقعية مرتبطاً في بعض الأحيان بحرص الكاتب على رسم شخصيات أبطاله الذين يعانون من حالات غريبة شاذة. لكن المصدر الرئيسي الغالب لهذه الظاهرة كان تأثير

المثالية الجديدة على الكاتب ذاته والتي أثرت بدورها سلباً على واقعيته. فليست النماذج الأسطورية الخيالية في مسرحيات إبسن وهاوبتمن من قبيل ضرورات استخدام الأشكال والأساليب الفنية الرمزية فحسب، بل وتجسيداً لآفاقهما الفكرية بروح المقولات الفلسفية الدارجة، الأمر الذي قرّبهم من الاتجاهات الحديثة في المسرح. ونلاحظ مثل هذا الاقتراب من الحداثة في أعمال بعض الكتاب الروس الواقعيين في عصر الرجعية.

*   *   *

- ٢ -

يتجلى العام في الواقعية في مجال الأجناس وفي القضايا الفنية والأسلوبية ويستند على وحدة المبادئ العامة للواقعية كمنهج فني. فالمبدأ الاجتماعي – التاريخي قائم على قدم المساواة في تصوير الأبلوموفية في رواية غونتشاروف «أبلوموف» وفي تصوير حياة راسكولنيكوف الصعبة القلقة في رواية دوستويفسكي «الجريمة والعقاب»، لكن مجمل النظام الفني الذي صاغه غونتشاروف في روايته لتحقيق أهدافه يناسب أشكالاً حياتية أخرى غير تلك التي كان على دوستويفسكي أن يصوّرها، وهكذا كان على هذا الأخير – أي دوستويفسكي – أن يصوغ على أساس المبادئ العامة للواقعية البناء الفني الصحيح الملائم من أجل تصوير ذلك المجال الحياتي – الزمني الذي أراد تجسيده في عمله. إن القضايا الفنية للواقعية منظومة متحركة، لكن الباحث مدعو لأن يرى هنا ديالكتيك العام والخاص.

مبدأ التاريخية قائم في أساس النظام الفني للواقعية الذي يرفض أية قواعد جمالية ثابتة ويأخذ فقط بمبدأ تجسيد الفن لحقيقة الحياة كمعيار أو قانون وحيد. قضت الواقعية نهائياً على النظام الهرمي المراتبي القديم للأجناس الذي

أنشأته الكلاسيكية، إذ لم تستطع الرومانتيكية الاضطلاع بهذه المهمة بشكل كامل. لكن الواقعية نسفت أيضاً الأطر التي كانت تفصل بين بعض الأجناس الرومانتيكية المعروفة كالقصيدة الملحمية الغنائية والمرثاة والميلودراما. ومع صعود واقعية القرن التاسع عشر تنبثق خصائص جديدة، تتعقد حرية فعلية وتقوم مرونة للأجناس كما على الصعيد الملحمي والدرامي كذلك على الصعيد الغنائي. ففي تجربتها الفنية تجري عملية تطور مستمرة لتقاطع وتداخل الأجناس، مثل استخدام العناصر الملحمية في الدراما والغنائية في الملحمة واندغام عناصر الدراما والسرد الملحمي في كل واحد. وكانت مرونة الأجناس في الواقعية والخصائص الجديدة الطارئة استجابة فنية للأشكال الجديدة للحياة التي اكتشفها الكاتب.

ترتسم منذ واقعية القرن الثامن عشر، مع اندفاعها، الذي أشار إليه ماركس، صوب النثر، ملامح ما اتخذ بحق اسم الأدب، المتميز فعلاً عما كان يدعى بالشعر أو «الكلام الجميل». ويتسم تطور الواقعية في أدب القرن التاسع عشر بتطور وازدياد أهمية النثر الذي أزاح الشعر واحتل الدور الرائد بما يمتلكه من إمكانات أكبر بما لا يقاس تخص شموليته جوانب الحياة وتأثيره الأوسع على جمهور عريض من القراء وعلى التطور الروحي للإنسانية. ومع صعود النثر إلى مسرح الحياة الفنية يدخل الأدب كل شيء – من لوحات الحياة اليومية والقضايا المعيشية وحتى تصوير الأحداث والقضايا ذات المدى التاريخي – العالمي. أنشأ بوشكين في الأدب الروسي جنساً أدبياً متميزاً مدمجاً فيه شكل الرواية والقصة مع الشعر («إيفغيني أنيجن»، «الكونت نولين»، «بنت البستوني» «بيت صغير في كولومن» «الفارس البرونزي»)، لكنه لم يلاق رواجاً وتطوراً نظراً لتعقيده الكبير. أما ليرمنتوف وغوغول فقد انتقلا مباشرة إلى الرواية النثرية، ومن ثم صارت الرواية إنسكلوبيديا الحياة في النثر لدى كتاب المدرسة الطبيعية. صار مفهوماً أن كل ذلك إنما كان

جواباً على ما طرحه واقع الحياة. نسفت دراما القرن التاسع عشر الواقعية مفهوم التقسيم التقليدي للأنواع الدرامية المختلفة الذي أخذ به علم الجمال الكلاسيكي. ففي «مصيبة من العقل» اقترن الساتير الاجتماعي بكوميديا الشخصيات، وتعاقبت المشاهد الدرامية البسكولوجية والكوميدية والحماسية. ويمكن القول إنه قد خرجت من «مصيبة من العقل» - غريبايدوف و«بورس غودونوف» - بوشكين كل اتجاهات الفن الدرامي المسرحي الروسي، من التراجيديا الشعبية والدراما الاجتماعية الحياتية لكل من أوستروفسكي وليف تولستوي، ومن الكوميديا الساخرة لغوغول وسالتيكوف شيدرين وحتى الدراما الغنائية - البسيكولوجية لتورغنيف وتشيخوف. يقترن لدى بوشكين في «بوريس غودونوف» التراجيدي بالكوميدي كما لدى شكسبير، ويدخل العنصر الملحمي في دراما سوخوفو - كابيلين وتتحول كوميديا الحياة اليومية إلى نقد ساتيري لاذع لدى أوستروفسكي وتولستوي في الدراما الشعبية.

وضعت تجارب بلزاك المسرحية، بمواضيعها ذات الطابع الاجتماعي - الحياتي الحاد والمعبر، بداية الدراما الواقعية النقدية في الغرب. في مرحلة نهوض البورجوازية، وبعد الدراما الرومانتيكية الرائعة لم تخرج الدراما الاجتماعية الحياتية عن أطر صراعات الحياة اليومية المعاشة والنقد الخفيف. لكن بدأ تألق الدراما الواقعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عندما تكشفت بحدة تناقضات المجتمع البورجوازي، أزمة الفردانية البورجوازية وبعد انحلال الأسرة والمصير المأساوي للمرأة وبعد تأزم التناقض بين العمل ورأس المال. ولاقى كل ذلك انعكاساته في فن إبسن، هاوبتمن وفي مسرحيات برناردشو النقدية الساخرة. وعند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تعاني الدراما الواقعية من تأثيرات الطبيعية والانطباعية والرمزية.

أشار بيلينسكي مراراً إلى أن الرواية والدراما هما الجنسان الأساسيان الغالبان في التعبير عن الواقع المعاصر له، وانضمت إليهما في النصف الثاني

من القرن التاسع عشر القصة – والقصة القصيرة (Novel and story) اللتان بلغتا الذروة الفنية في أعمال موباسان وتشيخوف. كان غوته قد عرّف القصة ذات مرة بأنها سرد مقتضب حول شيء ما غير عادي، ولقد كانت القصة في زمانه مقيدة فعلاً بمتطلبات محددة وقيود شكلية حددها إطار الجنس الأدبي، لكنها اكتسبت في أعمال ستندال، ميرميه، موباسان، وتشيخوف حرية ومرونة في الشكل.

مع ذلك كانت الرواية الجنس الأكثر شهرة وانتشاراً في أدب القرن التاسع عشر الواقعي. لم يلق هذا الجنس الأدبي اهتماماً من قبل الكلاسيكية، كما كان صعباً على الذاتية الرومانتيكية أن تنسجم مع هذا الشكل. فالرواية بطبيعتها شكل للتصوير التحليلي الموضوعي للحياة. عرّف هيغل الرواية بأنها ملحمة البورجوازية وتختلف عن الملحمة القديمة بأنه يقع في المركز منها مصير الشخصية من خلال علاقتها بالمجتمع. إن فكرة هيغل حول منشأ رواية القرن التاسع عشر والسمة الأساسية المميزة لمضمونها سليمة وعادلة، غير أن «الحرب والسلم» قد دلّت فيما بعد على قصور التعريف الهيغلي، إلى أن جاء بيلينسكي وكشف بعمق حدود الرواية.

عرّف بيلينسكي الرواية بملحمة الزمن الجديد وأشار إلى أنها قد «انبثقت عن الحضارة الجديدة للشعوب المسيحية في عصر غدت فيه كل العلاقات المدنية والاجتماعية والعائلية وكل علاقات الناس عموماً متشابكة، معقدة، ودرامية، في عصر اندفعت فيه الحياة بقوة عمقاً واتساعاً بكل عناصرها التي لا نهاية لها». ربط بين شكل الرواية وبين تصوير شخصية الإنسان كنتاج للتطور الاجتماعي فقال: «شكل وشروط الرواية أيسر وأكثر ملاءمة من أجل التصوير الفني للإنسان في علاقته الاجتماعية». ويؤكد فيها بعد بإلحاح على أهمية الرواية في التصوير الصادق المتعدد الجوانب للحياة الواقعية وللظاهرات الاجتماعية «وللحياة كما هي عليه»:

«لا تصور الرواية والقصة الشر والخير، بل الناس كأعضاء في مجتمع... تطمح الرواية لأن تكون لوحة للمجتمع تقدم تحليلاً لأسسه». وفي سياق آخر يقول: «مهمة الرواية المعاصرة تجسيد الواقع في كل حقيقته العارية تماماً». «الرواية تحليل فني للحياة الاجتماعية».

في تلخيصه لتجربة الأدب العالمي يميز بيلينسكي نوعين أساسيين للرواية: رواية تاريخية ورواية عن الواقع المعاصر: «يمكن أن تأخذ الرواية كمضمون لها حادثة تاريخية وأن تطور في مناخها واقعة ما محددة بمفردها كما هو في الملحمة (يكمن الفرق في طابع هذه الحوادث وبالتالي في طابع التطوير والتصوير)، أو أن تأخذ الحياة في واقعها الإيجابي، في حالتها الحاضرة». لكن من جهة مبادئ التصوير الفني للحياة لم ير بيلينسكي فرقاً بين الرواية التاريخية والرواية المصورة للواقع المعاصر.

قام شكل الرواية التاريخية لأن لحوادث التاريخ صلة بمصير الإنسان – الفرد، ولأن الفرد الإنساني يشارك في صنع الأحداث التاريخية كما أثبت ذلك بوضوح تاريخ أوروبا في نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر. ورأى بيلينسكي إحدى مآثر والتر سكوت في أنه الكاتب الأول الذي حلّ في رواياته «مسألة علاقة الحياة التاريخية بالحياة الفردية».

تشكّل في الأعمال المكرّسة لمسألة الأجناس وتطورها وتمايزها وما يتفرع من أشكال تصنيفٌ معقد ومتشابك حتى ضمن إطار الجنس الواحد كالرواية يجعل من الصعب عملياً الوصول إلى نتيجة مفيدة. فيميزون الرواية الاجتماعية والبسيكولوجية والفلسفية والسياسية دون اعتبار كاف إلى أن ثمة في كل رواية مهمة كل عناصر الحياة الداخلية والاجتماعية للإنسان والمجتمع التي يشكل مجموعها مضمون الرواية. وطبيعي أن يسترعي اهتمام كاتب ما، لهذه الأسباب أو تلك، أحد هذه العناصر أكثر من غيره، أما تصنيف الرواية إلى أشكال، القائم على أساس الدور الرائد الذي يلعبه أحد هذه العناصر فيها،

فيحمل حتماً طابعاً نسبياً وضيقاً. إن الرواية الواقعية تصوِّر حياة المجتمع والإنسان بشكل شامل، لذا تحتاج إلى تحليل شامل.

نعتقد أنه يجوز تصنيف واحد فقط هو تقسيم الروايات حسب المبدأ الزمني: رواية تاريخية، رواية معاصرة، رواية مستقبلية (خيالية – علمية، أو طوباوية – اجتماعية). قد يُفضي التصنيف المعقد للرواية في نهاية المطاف إلى تجريدية أو حتى دوغمائية، إذ الباحث مأخوذ ومشغول بتحليل ملامح الجنس وليس بمعنى هذه الملامح ودلالاتها الفعلية في جسم الرواية وفي تصوير الواقع بوجه عام. ونفس الشيء يمكن أن يقال بصدد تصنيف القصة القصيرة والدراما. أما بخصوص الأجناس الغنائية في الواقعية فصعوبات التصنيف أجلى، وهنا السر في الرجوع إلى التسميات والاصطلاحات القديمة الخاصة بالكلاسيكية والرومانتيكية.

اعترف بأهمية الرواية كجنس رائد في أدب القرن التاسع عشر كل الكتاب الواقعيين. همّ بوشكين بضع مرات بكتابة رواية نثرية ضخمة، وسعى تورغنيف دائماً للانتقال من أشكال القصة القصيرة إلى الرواية وأحرز في هذا المجال نجاحات باهرة. وينتقل من القصة والمقال الفني إلى الرواية كذلك كل من هرزن وغونتشاروف، دوستويفسكي وتولستوي.

ربط إميل زولا مصير الرواية بالتغيرات الجارية في الأدب مع تطور الواقعية: «تتحول رواية الفرسان ورواية المغامرات والرواية الرومانتيكية والمثالية اليوم إلى كتاب نقدي لأخلاق ودوافع وتصرفات الأبطال المدروسة أيضاً على ضوء التغيرات التي يسهم فيها الوسط والظروف». كما أشار الروائي الروسي المشهور غونتشاروف عام ١٨٧٩ إلى أن «الآداب الأوروبية قد خرجت عن طور الطفولة، والآن لم تعد تؤثر على أحد لا السونيت ولا النشيد ولا اللوحة ولا البوح الشعري الغنائي عن المشاعر ولا الأساطير. فكل ذلك قد دخل في الرواية التي تتموضع داخل أطرها مشاهد

ضخمة من الحياة، وأحياناً حياة كاملة، والتي يجد فيها، كما في اللوحة الكبيرة، كل قارئ شيئاً ما قريباً منه أو معروفاً من قبله».

مع تطور الرواية الواقعية في الأدب العالمي في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين برز ميلٌ لتأليف الرواية المتعددة الأجزاء على شكل سلسلة وضع بدايته بلزاك في «الكوميديا الإنسانية». ولا شك أنه قد تجلت بصدور أجزائها القدرات الملحمية للواقعية، لكن لا يجوز المطابقة بينها وبين الملحمة. فلا تعتبر «الكوميديا الإنسانية» و«روغون ماكار» - زولا، ولا «جان كريستوف» - رومان رولان ملاحم، بل روايات بمضامينها وبنياناتها، بعلاقات الفرد بالمجتمع وبمصير البطل فيها. ترقى الرواية إلى مرتبة الملحمة عندما لا تنعكس في مضمونها مصائر إنسانية فقط بل ومصائر شعبية مرتبطة بأحداث ذات مغزى تاريخي عالمي. وينطبق ذلك على قصة غوغول «تاراس بولبا»، على رواية تولستوي «الحرب والسلم»، على «تيل أولينشينغل» لشارل دي كوستر، على ثلاثية سينكيفتش وملحمته «الصليبيون»، وعلى «صفحات من حياة الوطن» لبيرس هالدوس المكرسة للنضال البطولي للشعب الإسباني ضد الغزاة الفرنسيين في زمن نابليون. وتقترب من الملحمة كذلك سلسلة روايات إركمان شاتريان حول مصير الشعب الفرنسي في سنوات الثورة وإبان إمبراطورية نابليون.

كان ظهور «الحرب والسلم» حقاً حدثاً ضخماً في تاريخ الأدب العالمي. ودلت ملحمة تولستوي على أن التطور التاريخي – الوطني للشعب الروسي وماضيه التاريخي بوجه عام يسمح بإبداع عمل ملحمي عملاق على غرار إلياذة هوميروس. لكن «الحرب والسلم»، ليست ملحمة مجسّدة للمصائر الشعبية في العصور الحاسمة من تاريخ الأمة فحسب، بل ورواية القرن التاسع عشر التي تلقي الضوء على مصائر إنسانية من قمة المجتمع إلى أسفله. لقد أحرز المنهج الفني للواقعية بهذه الرواية إحدى انتصاراته الكبرى منذ عهد شكسبير.

أدهش الجنس الروائي غير المألوف لـــ «الحرب والسلم» كثيرين من المعاصرين وأحس تولستوي نفسه بذلك إذ قال: «إنّ كتابي لا يصنف تحت أي شكل، فليس رواية ولا قصة ولا تاريخ». رأى تولستوي «أن بناء الرواية ومجمل الأساليب الفنية الخاصة بها غير متناسب مع المضمون الضخم العميق والشامل لعمله»، وهو نفسه قد شبه مؤلفه بالإلياذة. الشكل الأساسي لـــ «الحرب والسلم»، كما هو في الملاحم القديمة، واقعة تاريخية كبرى حاسمة على صعيد مصير أمة ومصير شعب بالكامل، لكنها تمتاز عن الملحمة القديمة بتجسيدها مصائر إنسانية في ضوء تاريخي. كتب هرزن عام ١٨٥٧ ما يلي: تجسد «الحرب والسلم» في ذاتها حياة عصر تاريخي محدد، بلاداً بأكملها وأمة من الأعلى إلى الأسفل مع تصوير لإنسان ذلك العصر بكل قوامه الروحي والأخلاقي والنفسي». وهكذا تجلت في الرواية والدراما سمات الواقعية كمنهج فني في تصوير الحياة وتجلت عظمة مبادئها البناءة بشكل ملموس وأثمرت نتائج أغنت التراث الفني للإنسانية.

أما عن الدور الهام للواقعية في مجال الشعر فقد عكسته في الأدب الروسي قصائد بوشكين ونكراسوف. لقي الشعر الغنائي تطوراً غنياً في الواقعية، لكن كيف تتجلى المبادئ العامة للواقعية كمنهج فني في الشعر الغنائي؟ ميزة الأجناس الغنائية، كما هو معروف، التعبير المباشر والمركز جداً في آن معاً عن أفكار ومشاعر وأحاسيس الشاعر. وبما أن عالم مشاعر إنسان واحد قريب ومفهوم من قبل كل إنسان آخر إلى هذا الحد أو ذاك ويؤثر عليه بشكل مباشر، فإن الشعر الغنائي ينطوي في ذاته على معنى إنساني عام وموجه إلى الكثيرين. الشاعر صوت الزمن والمجتمع، لذا ترسم في مؤلفه الغنائي دائماً قسمات اجتماعية – تاريخية يمكن كشفها من خلال ربط المضمون القائم الصريح للعمل بمشاعر وأفكار معاصري الشاعر، وبالأشكال التاريخية لتطور البسيكولوجيا الإنسانية والحياة الروحية للإنسان.

نضرب مثلاً على ذلك. في مرثاة بوشكين «السعادة الخابية للسنين الخوالي» يعبر الشاعر غنائياً عن معاناته القاسية بقوله «أجلس بين فتيان طائشين». إنّ شعور الشاعر هنا في هذا الشكل العام قريب من شعور كل إنسان آخر يعاني شيئاً من هذا القبيل. جسَّدت الغنائية الرومانتيكية حالة شعورية مماثلة، ومن حيث المضمون لا يوجد فرق هنا بين الواقعية والرومانتيكية أو أي اتجاه أدبي آخر. لكن ثمة في مرثاة بوشكين تفاصيل تعيدنا إلى عصر محدد ويدخلها الشاعر في قصيدته للتعبير بالذات عن الحياة النفسية والروحية للإنسان الطليعي المعاصر له مثل «أريد أن أعيش كي أفكر وأعاني». وما كان لهذه النغمة الغنائية الأخيرة أن تبرز في غنائية كلاسيكية القرن الثامن عشر التي كانت تجسد بشكل أساسي فلسفة اللذة Hedonism.

بات معروفاً أن لكل عصر ولكل حركة اجتماعية ضخمة شعرها الغنائي المميّز. لكن ما هي سمات ودلالات الواقعية كمنهج فني في الشعر الغنائي؟ تتجلى الواقعية بشكل عفوي عام، لكن واضح ومدرك أيضاً من خلال «مركب» النغمات والصور واللوحات التي تعكس في محصلتها أفكار ومشاعر معاصري الكاتب. إننا نعثر مثلاً في غنائيات ليرمنتوف الرومانتيكية والواقعية على هذا «المركب»، لكن الغنائية في رومانتيكياته مجسَّدة بشكل بسيكولوجي خيالي مجرد، أما في واقعياته فنعثر على صور وأدوات تعبير فنية وأسلوبية من نمط آخر جديد غير قائم في قصائد المرحلة الرومانتيكية، كما أن العنصر التاريخي – الاجتماعي قائم هنا ومتجل بكل الوضوح، وكذلك معاناة البطل الغنائي مجسّدة في شكل واقعي.

أشير أخيراً إلى أنه لا صلة حتمية مباشرة بين حجم العمل الأدبي وجنسه وبين مدى شمولية تصوير الحياة والتركيب الفني لظواهر الواقع في الأدب. فيمكن أن نرى عالماً كاملاً في قصة قصيرة لتشيخوف وموباسان وحياة أو عصراً بالكامل في قصيدة صغيرة لبوشكين، فللطابع الجامع الشامل للتصوير علاقة بعمق النفاذ إلى الجوانب والوقائع الجوهرية للواقع.

إنّ مختلف التناقضات والحالات التي تبرز في سيرورة الحياة الاجتماعية، في تطور العالم الداخلي للإنسان وفي علاقات الفرد بالمجتمع تكمن في أساس مواضيع الأعمال الواقعية. الحياة والتاريخ يطرحان الموضوع، لكن «الموضوع» الحياتي كمادة من الواقع يتعرض إلى معالجات عميقة في المخبر الإبداعي للكاتب قبل تحوله إلى موضوع للعمل الفني. ويتلخص معنى هذه المعالجات وغايتها في إعطاء الوقائع المفردة التي تفرزها الحياة معنى العام، النموذجي مجسّداً في صور فنية. رأى بلزاك أنه يصاغ في صور فنية ليس الناس فقط بل والأحداث الأساسية الهامة.

يتم تحويل العملية الواقعية للحياة إلى مضمون فني، إلى موضوع للعمل الفني في الواقعية باختيار الوقائع والحوادث أولاً. يختار الكاتب موضوعاً مما علق بذهنه وبقي في ذاكرته كأمر هام ونموذجي – نموذجي من وجهة نظر كشفه جوهر ظواهر الواقع التي انعكست في هذا الأمر أو الواقعة. أما بسط الموضوع في عمل فني وتطوير أحداثه فيكشف الصراعات والحالات الأخرى التي يراها الكاتب وراء الوقائع والحوادث المصورة المأخوذة من الحياة الواقعية. ثم يعمل الكاتب من خلال تغييره في التفاصيل، إضافة حالات جديدة وتعديل أخرى، من خلال تعقيد وتبسيط الحوادث إلى تعميم الحياة بروح المبادئ العامة للواقعية.

إنّ ما نطلق عليه مواضيع سيكولوجية كانت دائماً في مختلف اتجاهات الأدب. لكن في مؤلفات الكتاب الواقعيين تحمل حتى المواضيع البسيكولوجية الصرفة والحياتية اليومية البسيطة في ذاتها هوية اجتماعية تاريخية وتكشف الجوانب الجوهرية والنموذجية لواقع العصر المطروح في العمل.

في كتابه الشيّق «المادة الحياتية والموضوع الفني» جمع ى. دوبين مادة كبيرة ومعبرة تدل على أن الكتاب الواقعيين لا يسعون، من خلال

تحويلهم المضمون الحياتي إلى مضمون فني ومعالجاتهم المواضيع المختارة في العمل الفني، إلى نمذجة بسيكولوجية فحسب، بل واجتماعية تاريخية لظواهر الحياة في ضوء مقاصدهم ونواياهم الفكرية المراد طرحها.

في قصته «المعطف» عالج غوغول في موضوع فني طرفة كانت شائعة في زمانه حول إنسان فقير مولع بالصيد استطاع بعد التقتير والحرمان أن يجمع المال ويشتري سلاحاً غالي الثمن، لكنه فقده في أول رحلة صيد مما أدى إلى إصابته بالحمى، ويخلص ي. دوبين إلى القول أنه قد «نشأت من طرفة بسيطة لوحة نموذجية لظروف حياتية، مصير نموذجي للكائن الصغير البائس المسحوق». واستطاع غوغول بلوغ حالة الاستيعاب والسبر العميق لتناقضات زمانه الاجتماعية. صار موضوع «المعطف» نموذجياً رفيع المستوى بالمعنى الاجتماعي – التاريخي لا بل والإنساني العام، لأن هذا الكاتب الروسي الإنساني العملاق قد عكس المصير المأساوي للإنسان الصغير في مجتمع الملكية الخاصة. وعالج مثل هذا الموضوع الإنساني العام في الواقعية النقدية كل من غوستاف فلوبير في «نفس طيبة» وديكنز في رواياته وكذلك موباسان، تشيخوف، دوستويفسكي وتولستوي.

مهما بدا لنا الكاتب الواقعي حراً في بناء موضوعه وتطوير أحداث عمله، فإن إرادة المؤلف تبقى خاضعة لقوانين الحياة الموضوعية، ويشير ي. دوبين إلى أن الصعوبات الرئيسية في معالجة موضوع تكمن في «العثور على تلك العلاقة الصحيحة الأقرب إلى الحقيقة والضرورية بين الأفعال والأحداث والمصائر التي من شأنها التعبير بصدق وقوة وتركيز عن السمات الجوهرية لدائرة محددة من الظواهر الحياتية». وفي المؤلفات والروائع الواقعية العظيمة تدهشنا دائماً الحلول المنطقية الفنية السليمة وما تقتضيه الضرورة الداخلية للموضوع المعالج في هذه الأعمال.

ويقول ي. دوبين: «إذا كانت حرية الفنان في مجال بسط الموضوع مشروطة أو مقيّدة بمهمات سبر أعماق الحياة الواقعية وتجسيد العلاقات السببية للواقع، فإنّ حريته في مجال البناء الفني غير محدودة». لكنه هنا غير محق، فحرية الكاتب الواقعي في بناء عمله غير مقيدة فعلاً بمعنى أو بمفهوم القيد الذي كان مفروضاً على الكاتب الدرامي في بناء الكوميديا والتراجيديا في عصر الكلاسيكية، كما أنها ليست الحرية الرومانتيكية للإبداع التي بدت في مجال البناء الفني للقصائد والقصص الشعرية الرومانتيكية في غاية الرتابة. يتعلق اختيار الموضوع بالهدف أو الغاية الفكرية القائمة في ذهن الكاتب، بعلاقته بالواقع، بمسائل الحياة وطبيعة ومدى فهمه للقضايا وأمور تطورها. لذا فاختيار البناء الفني مرتبط أيضاً بالهدف أو الغاية الفكرية للعمل. وكما أن الكاتب الواقعي، في تصوير شخصية الإنسان ومصيره، يهتدي ويسير وفق المضمون الموضوعي للحياة، كذلك لا يمكن أن يكون في تصويره لحركة الأحداث حراً تماماً. ما علاقة البناء الفني بالموضوع؟ إنه بسط الموضوع في الزمان والمكان. في حركة الموضوع لا تؤثر فقط فكرة الكاتب أو الهدف الذي يسعى إليه، بل والخصائص الموضوعية لذلك الوسط الذي يصبح موضوع تصوير الكاتب، وطبعاً من خلال فهم الكاتب نفسه.

موضوع رواية «النفوس الميتة» أعطاه لغوغول بوشكين. اهتم غوغول وأعجب به لأنه تجاوب مع رغبته وسعيه لكتابة عمل ضخم يعكس «الروسيا كلها». ووضع الكاتب هذا الموضوع في أساس البناء الملحمي العملاق الذي صمّمه. لكن لدى بسط موضوع «النفوس الميتة» زمانياً ومكانياً، أي في بناء فني يصبح غوغول مهتماً ومرتبطاً بالمضمون الموضوعي لرحلات تشيتشكوف وخصائص حياة ذلك الوسط الذي قام فيه مشروع البطل. ومن أجل حل القضايا الفنية التي برزت أمامه لجأ غوغول بشكل طبيعي إلى المخزون الذي راكمته تجارب الأدب العالمي. فاختار لعمله بناء رواية

الجوّابين المغامرين ذات التاريخ الطويل والتقاليد العريقة في الأدب الأوروبي. الموضوع «غزوات» مغامر خداع ساعٍ إلى الثروة والغنى. والواقع ذاته أوحى لغوغول بهذا الشكل الأصيل المتميز، لكن المرتبط بخصائص الحياة الروسية وبالهدف الفكري للكاتب. بالإضافة إلى مضمون الظاهرة المطروحة يقدم الكاتب الواقعي شكلاً تاريخياً ملموساً خاصاً بهذه الظاهرة. وحول هذه النقطة تحدث بيلينسكي أكثر من مرة. يجسّد غونتشاروف الابلوموفية مثلاً في تلك الأشكال التي بدت فيها ووجد ذلك انعكاساً له في الخصائص الفنية للرواية.

اختار بوشكين لروايته «ابنة الآمر» شكل الذكريات العائلية لأحد مشاهد انتفاضة بوغاتشوف المتعلق بمصير الأسرة الارستقراطية النبيلة. ولم يقلد بوشكين هنا والترسكوت، كما زعم بعض الباحثين، فالمصير الدراماتيكي لكثير من الأسر الارستقراطية النبيلة نموذجي «بعد الانتفاضة الفلاحية المعارضة لنظام القنانة»، والشكل الفني للعمل (الموضوع والبناء الفني) مدروس من قبل بوشكين كشكل للحياة ذاتها ويكشف أحد الجوانب الجوهرية لانتفاضة بوغاتشوف.

أشار بليخانوف إلى أن «طابع الوسط المصوّر يؤثر حتماً على طابع الأعمال الفنية» فالبنيانات الفنية لروايات تورغنيف ودوستويفسكي المبكرة مرتبطة بخصائص حياة ساكن العزبة الارستقراطية وأحياء وأزقة بطرسبورغ.

تمثل جملة الشخصيات في العمل الواقعي دائماً محاولة لتجسيد توزع القوى في الأسرة، في المجتمع والشعب في شكل مصغر، وسعى دوستويفسكي في «الأخوة كارامازوف» إلى مثل هذا التجسيد (التمثيلي) للواقع. جاء في إحدى رسائله في تلك الفترة ما يلي: «اجمعوا كل خصائص شخصيات فيودور، إيفان، ديمتري وألكسي كارامازوف وستحصلون على

تصوير مصغر بدرجة ١/١٠٠٠ لروسيا المعاصرة، وفي ذلك تكمن أهمية هذه المهمة بالنسبة لي».

ما الذي يحدّد بنية العمل ومعالجته؟ إنها دراسة تلك الأشكال الفعلية التي تجري فيها حياة وعلاقات أناس الوسط الذي يصوره الكاتب. وبنية الحياة تعطي مفتاح حل مسائل بنية العمل الواقعي.

إن الوسط الذي يصوره تورغنيف في روايتي «رودين» و«عش النبلاء» واحد بوجه عام، وتدور الأحداث في كلتيهما حول نقطة مركزية واحدة هي مصير البطل الرئيسي. أما في «الآباء والأبناء» فثمة وسطان اجتماعيان مختلفان مع مصالح وتصورات حياتية متناقضة، وفي بناء الرواية انعكس الواقع الروسي في مرحلة سقوط نظام القنانة. كان نزول طالب تقدمي، ديمقراطي ضيفاً على أسرة زميل له من وسط إقطاعي في ذلك الوقت ظاهرة نادرة وغير نموذجية، لكن أحداث الرواية تجري في لحظة تاريخية كان بعض شباب الأسر النبيلة، مثل أركادي كيرسانوف يعتبر نفسه تقدمياً ويتزلف للشباب الديمقراطيين الخارجين من صفوف الطبقة الوسطى المتميزين بالروح القوية والإرادة الصلبة. وبازاروف يتنازل ويصادق أركادي الذي قال أثناء تقديم صديقه لأبيه «من لطفه أن قبل أن يكون ضيفنا». وبازاروف قطب الرحى في الرواية كلها، به تبدأ وبموته تنتهي. وإذا كان الأخوان كيرسانوف يشغلان مكاناً هاماً في نسيج الرواية، فإن جيل أبنائهما ليس سوى بوق لأحد الحزبين الرئيسيين: الديمقراطيين والليبراليين. وفي هذا الشكل بالذات يكون الكاتب قد عكس الحقيقة الأساسية للحياة الروسية في ذلك الوقت، وهي أن الشباب من أبناء الطبقة الأرستقراطية النبيلة لم يعودوا يلعبون أي دور مهم في الحركة الاجتماعية التقدمية، أما من الناحية الروحية فصاروا يتأثرون تدريجياً بفكر الديمقراطيين الخارجين من صفوف الطبقة الوسطى.

انعكس في بناء «الآباء والأبناء» الفني ما كان سمة أساسية للواقع الروسي في ذلك الوقت، وهو تفاقم الصراع الطبقي في البلاد المتمثل بتعمق الهوة بين الليبراليين والديمقراطيين وبروزهما قوتين مختلفتين في الحركة الاجتماعية. تتألف الرواية كلها، كسلسلة في حلقات، من نقاشات حامية وصدامات متزايدة الحدة بين بافل بيتروفيتش كيرسانوف وبازاروف، وبناء الرواية بالمقابل تجسيد لاتجاهين أساسيين، لصراع معسكرين قائمين خلال تطور الحركة الاجتماعية الروسية في الستينات. في البداية يتنازل الآباء بالاستماع للأبناء، لكن بشيء من السخرية والشعور بالتفوق والاعتقاد بأن آراءهم من قبيل تطرف وحماس الشبيبة.

أورد فيما يلي مقطعاً من الرواية:

سأل بافل بتروفيتش من هو بازاروف. ضحك أركادي وقال:

ــ أتريد أن تعرف يا عمي من يكون؟ سأقول لك.

ــ أعمل معروفاً يا أبن أخي.

ــ إنه عدمي (Nihilist).

ــ كيف؟ سأل نيكولاي بيتروفيتش، أما بافل بيتروفيتش فوقف دون حراك وهو يمسك سكيناً على طرفها قطعة زبدة ثم قال:

ــ عدمي! هذه كلمة لاتينية Nihil، حسناً إنها تعني، حسبما أعتقد، الإنسان الذي لا يعترف بشيء، وأضاف بافل بيتروفيتش وهو يضع قطعة الزبدة:

ــ وقل الإنسان الذي لا يحترم شيئاً.

وأضاف أركادي:

ــ الإنسان الذي له وجهة نظر نقدية حول كل شيء.

عندئذ سأله بافل:

ـ لكن أليس نفس الشيء.

ـ كلا ليس نفس الشيء، العدمي هو الإنسان الذي لا ينحني قط لأي كان مهما كان مشهوراً ولا يأخذ مبدأ على سبيل الإيمان مهما كان هذا المبدأ محاطاً بالاحترام».

بعد أن أيقن أن العدمي هو (الذي لا يحترم شيئاً) عاد بافل بهدوء إلى تناول الزبدة.

العدمي في نظره (نقّاد) سخيف، لكنه فقد هدوءه واتزانه وثقته بنفسه وشعوره بالتفوق عندما اقتنع أن بازاروف ليس فارغاً ولا سهلاً أبداً كما تصوره في بادئ الأمر. لكن صار يشعر فيما بعد وتدريجياً بالعداء والكراهية لهذا العامي المبتذل الذي لا أصل له ولا فصل، المفتقر إلى الثقافة الرفيعة التي تجب المحافظة على تقاليدها، لهذا العامي الرافض بحماقة للمبادئ التي يقوم عليها الوجود منذ قرون. وتظهر لدى بافل بيتروفيتش رغبة غاضبة في القضاء على بازاروف كعدو خطير لكل ما هو غال عليه. أما بازاروف من جهته فأُفعم احتقاراً لهذا الأرستقراطي الليبرالي – الصغير وسخريةً منه وإشفاقاً عليه. وفي هذه العملية الفكرية البسيكولوجية ذات الطرفين التي تتبعها بعناية ودراية تورغنيف (تكوّن وتنامي مشاعر اللامودة والنفور في البداية ومن ثم الكره والعداء الصريح) لاقى الواقع الروسي في ذلك الحين انعكاساً له. فإذا كان النفور والسخرية وجولات النقاش غالباً في العلاقة بين الديمقراطيين والليبراليين في الأربعينات، فإن هذه العلاقة تصبح عدائية بشكل صريح في الخمسينات. وصار مجرد لقاء الفريقين مبعثاً لجدالات وصراعات حامية. البادئ في الصدام دائماً في الرواية هو بافل بيتروفيتش: فالليبراليون النبلاء ما فتئوا يعتدون على الديمقراطيين مفتشين دائماً عن دواعٍ وأسباب جديدة للصدام. وهكذا تصرف تجاه تشيرنشيفسكي ودوبروليوبوف كل من بوتكين ودروجينين اللذين كان يغيظهما جداً هدوء قائدي مجلة (المعاصر)

وثقتهما بنفسيهما، وأحسّ بالجانب البسيكولوجي لهذا الصراع أكثر من مرة تورغنيف شخصياً في علاقته بالنقاد الديمقراطيين. نذكّر هنا بقصة أ. بانييفا وكيف كان يغيظ تورغنيف ويخرجه عن طوره دائماً مجرد مظهر دوبروليوبوف الهادئ وثقته بنفسه، كيف كان يتحرش به ويدير دوبروليوبوف ظهره له ولآرائه وتأملاته و(مبادئه) مردداً أن الحديث مع إيفان سيرغيفيتش تورغنيف ممّل. وإننا لنجد تكميلاً وتطويراً لهذه النقاشات، ربما في شكل مبالغ فيه بعض الشيء، في الرواية، الأمر الذي حدد إلى درجة كبيرة بناءها الفني.

نفس القوانين التي تربط الأشكال الفنية للواقعية بالأشكال الحقيقية للحياة ذاتها يمكن ملاحظتها كذلك في المسرحية – في سمات بنائها الفني. يحدد البناء الفني لـــ (مصيبة من العقل) تحوّل البطل (شاتسكي)، عبر اصطدامه مع أسرة وجماعة فاموسوف، من الأوهام والأحلام إلى خيبة الأمل على الصعيدين الشخصي والاجتماعي، ومن ثم إلى القطيعة مع الجميع. عكس هذا التحول تطور واقع علاقات قوى التقدم والرجعية في المجتمع الروسي غداة وضعت الحرب مع نابليون أوزارها. كما عكس البناء الدرامي المركز وحركة المسرحية ذاتها، إضافة إلى بعض الحالات المحددة والمواقف الصغيرة، تلك الأشكال الحياتية الواقعية التي تجسّدت فيها بداية انطلاق حركة التحرر الروسية في مرحلة قيادة أبناء الطبقة النبيلة لها.

بنيت قصة تشيخوف (مع سبق الإصرار) بشكل تمثل فيه للقارئ بكل وضوح تلك الهوة العميقة التي حفرها كل نظام القنانة في روسيا بين المثقفين ذوي التوجه الليبرالي (شخصية القاضي) وبين الجمهور الشعبي المتخلف البائس ممثلاً في شخصية دينيس. إنهما قوتان لا يفهم أحدهما الآخر ولا يثقان ببعض. ومن المستحيل كذلك تصور بناء فني أنجح من ذاك الذي وجده أوسبينسكي لقصته «نقطة الخفر» من أجل تجسيد ما كان يتكرر كل يوم في

تجربة الحياة الروسية في ذلك الوقت. يستطيع الكاتب الواقعي، كما قال بيلينسكي، أن «يصيب شكل الأفكار»، غير أن اختياره الواقعي الصحيح للبناء الفني مرتبط قبل كل شيء بأشكال سيرورة الحياة المصورة من قبله، وهنا سرّ الغنى والتنوع اللا محدود للإمكانيات التي تتمتع بها الواقعية بخصوص تطور أجناسها الفنية الكبيرة منها والصغيرة. قال فيودور دوستويفسكي بهذا الصدد ذات مرة ما يلي: «تذكروا وصيتي لكم، لا تبتدعوا مواضيع ومغامرات، بل خذوا ما تقدمه لكم الحياة، فالحياة أغنى من كل تخيل وابتداع. ولن يبتدع أي خيال مهما كان ما يمكن أن تعطيه أحياناً الحياة العادية البسيطة، – احترموا الحياة!!».

إن أغنى خيال fantasy غير قادر على مضارعة غنى وتنوع الحياة المتطورة أبداً وباستمرار. قال تشيرنشيفسكي بهذا المعنى ما يلي: «قوة خيال الإنسان محدودة وما يكوّنه ضعيف وباهت جداً بالمقارنة مع ما يمثله الواقع». ولذا تكون الأشكال الفنية للواقعية أكثر غنى وتنوعاً ومرونة من الأكال الفنية للرومانتيكية. ولم يكن لدى كاتب رومانتيكي خيال أكثر غنى وتنوعاً من خيال بايرون، لكن ازوراره عن الواقع «المحتقر» من قبله قد ضيق مجال خياله، كما أسبغ عليه طابعاً أحادي الجانب لاحظه وانتبه إليه بوشكين.

لكن سيكون من الخطأ الفادح فهم صلات القربى القائمة بين شكل التصوير الواقعي للواقع وبين الأشكال الفعلية لهذا الواقع بشكل ميكانيكي. فيلعب دوراً هائلاً هنا خصائص فهم الكاتب للواقع وعلاقته الجمالية به. كتب بيلخانوف عن نثر الشعبويين في السبعينات ما يلي: «إذا ما تأملتم في أعمال الشعبويين النثرية فلن تجدوا فيها تلك الشخصيات المرسومة بدقة وأناقة وعناية فنية خاصة كتلك التي تصادفكم في «بطل من هذا الزمان»، أو في «رودين» و«في العشية» و«الآباء والأبناء»... ولن تجدوا فيها تصوير الاضطراب الروحي العميق الذي يَشْدَهُ القارئ كما في أعمال دوستويفسكي

وتولستوي. لا يصور النثر الشعبي الشخصيات والمعاناة النفسية العميقة للذات، بل العادات والآراء وقبل كل شيء الواقع الاجتماعي للجماهير، لا يفتش في الشعب عن الإنسان الفرد بشكل عام بمقوماته الروحية والنفسية، بل عن الإنسان الممثل لطبقة اجتماعية محددة والحامل لمثل اجتماعية معروفة. لا يركّز الكاتب الشعبوي على الصور والنماذج الفنية البرّاقة، بل على المسائل الاقتصادية الحياتية الملحة للجمهور الشعبي. لذا تشكل علاقة الفلاح بالأرض الآن الموضوع الأساسي لتصويره الفني. وإذا كنا نقول بوجود فنانين علماء نفس، فإننا نستطيع وبجدارة إطلاق اسم فنانين علماء اجتماع على الكتاب الشعبويين».

وتلعب دوراً كبيراً في العادة التقاليد الأدبية، التقليد المحافظ Conservatism للشكل وكذلك المهارة الذاتية للكاتب في مجال الشكل الفني. قال ليف تولستوي: «أعتقد أنه على كل فنان كبير أن يبدع أشكاله. وإذا كان مضمون الأعمال الفنية متنوعاً إلى ما لا نهاية فكذلك شكلها أيضاً. ذات مرة في باريس بينما كنا وتورغنيف راجعين إلى البيت بعد حفلة في المسرح تحدثنا حول هذا الموضوع وكان متفقاً معي في الرأي، تذكرنا أفضل ما في الأدب الروسي، فكان تلك الأعمال التي يعتبر شكلها في غاية الأصالة».

لا تجد أشكال الحياة والعلاقات الاجتماعية، كما يفهمها الكاتب، انعكاساً لها في البناء الفني والمحور العام فقط، بل وفي العناصر الجزئية الصغيرة التي يتشكل منها قوام العمل الفني. أشار بيلينسكي إلى أن «أغلب روايات ديكنز تقوم على سر عائلي: طفل يتيم سليل عائلة أرستقراطية غنية مصيره بيد القدر، أما أقرباؤه فمشغولون بتدبير الحيل لاستغلال ميراثه بشكل غير شرعي. استخدمت هذه العقدة كثيراً في الروايات الإنكليزية، لكن لها مغزاها الخاص النابع من صميم تركيب المجتمع الإنكليزي، كما أن ديكنز يستخدمها بمهارة فنية فائقة». وأشار دوبروليوبوف في مناقشته مسرحيات أوستروفسكي

إلى أن فيها «نوعين من العلاقات بشكل بارز وواضح: علاقات عائلية وعلاقات ملكيّة، ولذا تحصل كل الصراعات الدرامية عنده نتيجة صراع فريقين: الكبار والصغار، الأغنياء والفقراء، المغامرين المعاندين والوديعين الطيبين» ويضيف الناقد «واضح أن حل عقدة الصراعات يجب أن يكون ذا طابع فجائي تلعب فيه المصادفات دوراً كبيراً، وحلّ العقدة في الدراما ليس أحد عناصر المضمون فحسب، بل، وكما هو معلوم، أحد أجزاء البناء الفني. ولا يفسر دوبروليوبوف هذه الخصيصة الهامة المتكررة والثابتة للبناء الفني لمسرحيات أوستروفسكي على ضوء الجانب الذاتي الخاص بمؤلفات هذه الكاتب، بل بشكل موضوعي تمليه أشكال حياة ذلك الوسط المصوّر». وقال الناقد في معرض دفاعه عن هذا الكاتب الذي تعرّض لهجوم كثيرين من النقاد الذين لم تعجبهم المصادفات التي حلّت على أساسها عقد مسرحياته ما يلي: «إننا نقدر أوستروفسكي في فجائية ولا معقولية حل عقد كوميدياته أحياناً، فمن أين له المعقولية إذا كانت غير قائمة في الحياة التي يصورها». فشروط الحياة الواقعية هي مصدر الشكل الفني ومصدر كل أجزاء البناء الفني.

* * *

- ٤ -

تلعب التفاصيل الفنية من تحليل نفسي، تصوير للوسط، رسم للشخصيات، لوحات طبيعية وغيرها دوراً هائلاً في التصوير الواقعي للحياة. لذا تعتبر إشارة فريدريك إنجلس إلى الأمانة للتفاصيل كإحدى سمات الفن الواقعي، ذات مغزى هام لم يُقدر حق قدره حتى الآن في حلّ مسألة الشكل الفني في الواقعية. كما وأشار إلى أهمية التفاصيل في التجسيد الواقعي للحياة مراراً عظماء الكتاب الواقعيين.

قال بلزاك: «إذا كانت الشخصية متخيلة يكمن فن الروائي في صدق وصحة كل التفاصيل».

ومعلوم أن إميل زولا بالكاد نجا من السقوط في أتون القاطرة أثناء تحضير مادة روايته «الوحش البشري» وجمعه تفاصيلها من واقع حياة وعمل عمال السكك الحديدية، كما أن ليف تولستوي زار العديد من المحاكم السجون في فترة إعداد روايته «البعث».

يمكن تصور كل خط تطور الواقعية كمنهج فني، من شكسبير وحتى تولستوي وتشيخوف، كعملية تدقيق وتفصيل في تصوير حياة المجتمع والإنسان. يصل التفصيل لدى تولستوي إلى حد نقل «ديالكتيك النفس» وأدق حركات مشاعر الشخصية واهتزازات عالمها الروحي. وتترافق هذه العملية بتكثيف شديد للتصوير الفني وشحن متزايد لطاقة المضمون في التجسيد الواقعي سواء كان موضوع التصوير حالة مفردة أو تفصيلاً ما معيناً.

تصوّر كتاب واقعيون آخرون أن الاهتمام الزائد بالتفاصيل أمر غير سليم. أعرب تورغنيف مثلاً عن عدم رضاه بصدد ما رآه إلحاحاً زائداً من قبل تولستوي على تفاصيل تاريخية لا قيمة لها في «الحرب والسلم». لكن تولستوي حقق درجة عالية من الدقة والوضوح في تصوير التاريخ عندما قرن التفاصيل التاريخية الصغيرة بالمسائل ذات الأهمية التاريخية الكبرى. قدّر تولستوي، - كالكتاب الطبيعيين - قيمة وأهمية التفاصيل في بناء النموذج، لكن منهجه لم يكن طبيعياً. فالطبيعية تستخدم التفصيل كهدف بحد ذاته، دون «أنسنتة» أو ربطه بتجربة حياة الإنسان، وبشكل يحجب معه أحياناً صور الناس وحالات حياتية اجتماعية. وأشار مكسيم غوركي إلى «أن المنهج الطبيعي في تصوير الواقع، حتى في أفضل تعبير له لدى الأخوين غونكور، مع وصفه للأشياء والأمكنة الطبيعية بدقائقها وجزئياتها، قدّ صور الإنسان الحي بشكل باهت، «وبدون روح». وفيما عدا السيرة الذاتية («الأخوان

زيمغانو») كان تصويرهما للناس والحوادث، رغم توخي الدقة والعناية، شاحباً وخالياً من المغزى الاجتماعي النموذجي. هذا في حين يعتبر التفصيل لدى تولستوي دائماً وسيلة للنمذجة، للتعميم الفني ويخدم أغراض التصوير التاريخي الملموس. فالفتاة الفلاحية التي كانت في المزرعة في فترة انعقاد المجلس العسكري ساعدت تولستوي على رسم صور الجنرال بنجسين وكشف طبيعة علاقته بالجنرال كوتوزوف. يستخدم تولستوي التفصيل أداة ووسيلة للإضاءة النقدية للظاهرة أو الشخصية التاريخية. وتلك هي غاية بعض التفاصيل الصغيرة مثل صحن البسكويت، وعادة نابليون حك أذنه... وغيرها. يقترن الحد الأقصى في عملية التفصيل لدى تولستوي بتعميمات كبيرة للحياة تصل مدى تاريخياً – عالمياً.

عندما يلتفت الكاتب الواقعي للواقع المعاصر له يبرز أمامه عالم كامل متنوع إلى ما لا نهاية في ظواهره، متناقض متحرك ومتغير. وفي ظواهر هذا العالم وسيرورة الحياة على الكاتب أن يفتش ويختار ويصوّر ما هو جوهري – أي عام، أن يرى وراء زبد الحياة تياراتها العميقة، أن يلاحظ في المتغيّر ما هو ثابت راسخ متكرر، وفي الفردي النموذجي. إنها مهمة في غاية الصعوبة والتعقيد قال عنها بلزاك ذات مرة ما يلي:

«لا يقدر الجمهور مدى الجهد الفكري المتواصل والمضني الذي يبذله الكاتب الساعي إلى الحقيقة في كل خلاصاته واستنتاجاته، وكم من الملاحظات المراكمة تدريجياً في أساس النعوت التي تبدو من النظرة الأولى غير جوهرية، لكنها المعيّنة والمؤهلة لتمييز هذا الوجه عن آلاف غيره». في سبيل حل هذه المسألة عانى بألم ليف تولستوي، وعبّر عن هذه المعاناة في رسالة له إلى الشاعر أ. فيت عندما كان عاكفاً على كتابة «الحرب والسلم».

«لا أكتب شيئاً، لكني أعمل بشكل مرهق. لا تستطيع تصور مدى صعوبة هذا العمل الأولي من الحرث العميق لهذا الحقل الذي علي زرعه».

لكن كيف حلت الواقعية هذه المسألة؟ لم يكن حلها طبعاً بمراكمة الجزئيات وجمع أكبر كمية ممكنة من تفاصيل وظواهر الحياة في عمل واحد، أو في سلسلة مثل «الكيوميديا الإنسانية» لبلزاك، بل حلّت عن طريق تصوير الكل من الجزئيات، العام في الخاص، أو بعبارة أخرى بشكل ديالكتيكي. ومع أنه لم يع كل الواقعيين من الناحية النظرية هذا الديالكتيك في التصوير الواقعي، غير أنهم كانوا مخلصين له في التجربة الفنية – العملية. جسّد الكتاب الواقعيون «العالم في صورة مصغرة» كما قال بيلينسكي وقدّر الناقد العظيم هذا السبيل عالياً كأحد قوانين الفن الموضوعية الذي يضعف الانحراف عنه الزخم الواقعي للعمل الفني على أية درجة كان من الحياة. وهذا لا يتعلق بالأجناس الملحمية فقط، بل وينسحب على الأجناس الغنائية أيضاً. كتب غوغول عن أشعار بوشكين الغنائية يقول: «كلمات قليلة، لكنها دقيقة وتعني كل شيء، في كل كلمة مدى رحيب، وكل كلمة، كما الشاعر، لا حدود لها». لا جدال في أن لكل تفصيل أو لكل ظاهرة في الحياة يصورها الكاتب الواقعي معنى موضوعياً في حد ذاته، لكن مغزاها الحقيقي والفعلي لا يبرز إلا كتجسيد للكل، للجوهر.

صار مبدأ الأمانة للتفاصيل يناقش في السنوات الأخيرة في أدبياتنا النقدية النظرية بمعنى طبيعي، وصار يقيم الدفاع عن هذه السمة الجوهرية للواقعية كتنازل أمام الطبيعية وكزحف للواقعية نحوها. وأعلن غ. ن بوسبيلوف في ندوة نقاش حول مسائل تصنيف الواقعية أنه يجب في تحديد وتعريف الواقعية استثناء مبدأ «الأمانة للتفاصيل» بوجه عام، بما في ذلك واقعية القرن التاسع عشر، أي تلك الواقعية التي كانت خصائصها في المقام الأول أساس معادلة إنجلس النظرية. وفي الحقيقة أكد إنجلس في معادلته هذه أن الأمانة للتفاصيل غير كافية وحدها من أجل الواقعية: ولوضع حدود بين الواقعية والطبيعية، التي برزت في ذلك الوقت بشكل واضح في الأدب

الفرنسي وبشكل جزئي في الأدب الألماني، أشار إنجلس إلى أنه، عدا الأمانة للتفاصيل، لابد من التصوير الأمين الصادق للشخصيات النموذجية في الظروف النموذجية. ودلّت واقعية القرن التاسع عشر، من خلال تجربتها الفنية بجلاء ساطع، على أن الأمانة للتفاصيل تقترن في منهجها الإبداعي بالنمذجة، بتعميمات عميقة للحياة. لكن أعداء هذا المبدأ يناقشونه الآن بمعزل عن ارتباطه بمبدأ النمذجة، حيث سينقلب والحالة هذه فعلاً من مبدأ للواقعية إلى مبدأ للطبيعية. غير أن نظرية الواقعية لا تتحمل مسؤولية مثل هذه العملية. من جانب آخر، فإنّ افتقاد الواقعية لمبدأ الأمانة للتفاصيل يقود بشكل حتمي إلى فقدان مبدأ النمذجة والتعميم خصائصه وبريقه – يمكن أن يصبح تجريداً ويقترب من الكلاسيكية. فالشخصية النموذجية والظرف النموذجي في أعمال الواقعية يتبديان دائماً من خلال هذه أو تلك من التفاصيل الاجتماعية أو التاريخية أو الحياتية... وبدون أمانة وصدق التصوير لن نبلغ الأمانة والصدق في تجسيد الشخصية النموذجية أو الظرف النموذجي، فالمبدآن مترابطان ببعض بشكل وثيق في الواقعية. خذوا شخصيات أبطال غوغول أو أبلوموف بدون تفصيلات حياتهم فستتلاشى نموذجيتهم.

عدا ذلك يجب ألا ننظر إلى التفاصيل كأحد عناصر الأشياء والجمادات فقط، كما يخيل في الغالب للكثيرين. فمبدأ الأمانة للتفاصيل يشمل الحياة النفسية والذهنية للإنسان في التصوير الواقعي. أليس ولع جزء من الشبيبة الديمقراطية في الستينات بالعلوم الطبيعية وبالمادية الفجة تفصيلاً يتطلب أمانة في نقله لدى تقييم الجوانب النموذجية لوعي هذه الفئة من الشبيبة الروسية؟ ولقد أدخل تورغنيف هذا التفصيل كسمة نموذجية لبازاروف ونشاطه. جربوا حذف تفاصيل المعاناة الروحية والنفسية لاندريه بولكونسكي وبيير بيزأوخوف والتفاصيل الشعبية الروسية الخاصة بمزاج وعادات ناتاشا روستوفا وسترون كيف تشحب صورهم فنياً ويفقدون معناهم النموذجي.

لا تبرز هذه التفاصيل أو تلك في العمل الأدبي بفعل مباشر من الكاتب، بل في تصورات ومخيلة هذه الشخصية أو تلك، ويمكن ألا تكون (أي التفاصيل) أمينة للواقع، فتتخذ أشكالاً خيالية محضة. ففي قصة «أنف» انفصل أنف كافاليوف، بطل غوغول، عن صاحبه وبدأ – كما تخيل صاحبه – يحيا حياة مستقلة خاصة به.. ولم يفقد مثل هذا التفصيل قصة غوغول واقعيتها، فخيال الشخصية الأدبية تحدده صفاتها وخصائصها.

ترتبط التفاصيل الخاصة بعالم الأشياء والواقع الحياتي في الواقعية دائماً بالوسط وبشخصية ووضع الإنسان. أشار بلزاك ذات مرة إلى أننا نلاحظ على كل الأشياء ميسم صاحبها، وهذا ما يجب برأيه أن يضعه الكاتب الواقعي في اعتباره. ولقد جسّد هذه النقطة بشكل رائع في الأدب الروسي غوغول وتورغنيف وغونتشاروف. ففي قصته «خور وكالينتش» يلجأ تورغنيف إلى أسلوب غوغول في المطابقة بين خصائص الشخصية وعالم الأشياء المحيطة بها. فكل شيء صلب مكين، حسن النوع وشعبي بسيط معاً في واقع خور: جذوع الصنوبر الصلبة التي تشكل سياجاً والطعام الريفي المغذي المشبع والبسيط، أما كالينتش فمحاط في عزبته «بحزم العشب العطرة» و«زمزمة النحل الرتيبة» ويقدم لضيفه الصياد «عسلاً شفافاً دافئاً» مع «ماء ينبوع».

حتى أن تفصيلاً صغيراً في موقف أو حالة ما في العمل الواقعي يتناغم وتلك الخصائص الاجتماعية النفسية الخاصة بالوسط المطروح بالناس – أي بالشكل الواقعي للحياة. دونت صوفيا تولستويا (زوجة الكاتب ليف تولستوي) في دفتر مذكراتها عام ١٨٧٦ ما يلي: «اقترب مني وقال: «كم هي متعبة ومملة الكتابة» فسألته: ماذا حصل؟. فأجاب: «كتبت أن فرونسكي وآنا قد نزلا في نمرة واحدة في الفندق، وهذا مستحيل. يجب أن ينزلا في بطرسبورغ وفي أسوأ الاحتمالات في طابقين مختلفين. وينجم عن ذلك أن مشاهد وأحاديث مختلفة تتم بشكل منفرد، ومجيء الناس إليهما بشكل منفصل، بكلمة واحدة يجب إعادة كل ذلك بشكل آخر».

من أجل رسم الصورة الشخصية Portrait يعتبر أمراً نموذجياً بالنسبة للواقعية المطابقة بين شكل الإنسان الخارجي وعالمه الداخلي. فقد ذكر وجه خور تورغنيف بالحكيم سقراط، وكان وجه كاليتش «وديعاً صافياً كسماء في المساء».

في الأدب الكلاسيكي لم تلعب الصورة Portrait في تصوير الإنسان دوراً كبيراً، بل وحملت نفس طابع التجريد البسيكولوجي الذي اتسمت به الكلاسيكية في تجسيد العالم الداخلي للإنسان. وإذا كنا نصادف لدى لاراشفوكو Le Rashphoko، في تصويره الشكل الخارجي لبطله، وصفاً لملامحه وقسمات صورته، فقد اتخذت الصورة فيما بعد مع تطور الكلاسيكية طابعاً تجريدياً عاماً – طابع الجمال أو القبح بدون أية سمات فردية مميزة. فعندما وصفت مدام لافيت Madam la Faet صديقتها المركيزة دي سيفينيه قدّمت «صورة خيالية مجردة يصعب على أحد معرفة المركيزة من خلالها: «لا أريد أن أغمرك بالمديح وأستمتع في ذلك إن قلت إنّ قوامك مدهش، وإنّ لون وجهك رائع وزاهر مما يدل على أن عمرك عشرون عاماً، وإنّ شفتيك وأسنانك وشعرك لا مثيل لهم... وإنك لطيفة وفاتنةٌ». مدهشة ورائعة، ولطيفة وفاتنة – كل تلك سمات لا ترسم صورة أو لوحة ويمكن أن يتصف بها أي نوع من الجمال وتعتبر أشكالاً عامة وليست ملامح خاصة مميزة، ومثل ذلك يمكن أن يصادفنا في روايتها «الأميرة كليفسكايا».

وعلى العكس سعت الرومانتيكية في هذا المجال إلى إبراز ما هو فردي خاص مميز والتأكيد عليه والابتعاد عما هو عام الذي كان في نظرها عادياً مبتذلاً غير مهم وبالتالي غير ممتع. وفيما يخص العالم الداخلي للإنسان جسدت الصورة في روايات وقصائد الكلاسيكية الفكرة العامة للرائع ذي الأهمية العامة بالنسبة للجميع. أما في الرومانتيكية فقد كان الهدف من رسم ما هو فردي مميز التركيز على القوى النفسية الخارقة بشكل استثنائي للبطل.

وهنا كثيراً ما لجأ الرومانتيكيون إلى إظهار التضاد Contrast بين المضمون الداخلي والشكل الخارجي للإنسان، ونذكر بهذا الخصوص بـ كوزيمودو البشع شكلاً، لكن ذي القلب الطافح بالخير والطيب، وفيب الجميل، لكن الأناني والسخيف في رواية فكتور هوغو «أحدب نوترادم». لكن ليس صعباً أن نلاحظ أن الرومانتيكي والكلاسيكي يلتقيان كليهما في سعيهما إلى التجسيد المثالي للجمال والقبح في الشكل الخارجي للإنسان.

في رسم الصورة الشخصية يأخذ الكاتب الواقعي من الرومانتيكية مبدأ «التفريد» في تصوير الشكل الخارجي للإنسان، لكنه يسعى أيضاً من خلال ذلك إلى نقل ما هو عام. ولا يعمد إلى إظهار التضاد بين هذا وذاك، بل على العكس يعبر الشكل الخارجي هنا، مع احتفاظه بفرادته الخاصة، عن الجانب الخلقي والنفسي الداخلي ومع ظلال اجتماعية في الغالب. رأى دوستويفسكي أن على الكاتب، وهو يرسم قسمات البطل، أن «يكشف الفكرة الرئيسية لمحيّاه» وهذا ما سعى إليه ليرمنتوف في بطل زمانه ببتشورين وتورغنيف في بازاروف ودوستويفسكي في الأمير ميشكين في روايته «الأبله».. فلا شيء مصطنع هنا في الواقعية، بل كل شيء طبيعي وواقعي. ولا ينقل لنا تولستوي شكل تعبير كل شخصية عن مشاعرها فحسب، بل وأسلوبها، سلوكها، حركاتها المفضلة والمعتادة، مشيتها. أشار ن. ستراخوف إلى أن تولستوي يعرف تماماً وبدقة مشية كل شخصية لديه: «كان على الأمير فاسيلي ذات مرة في ظروف استثنائية صعبة أن يعبر مشياً على رؤوس أصابعه، «لكن هذا الارستقراطي المعتد والوجيه المهم» لم يتمكن من المشي على رؤوس أصابعه فهوى بكل جسمه وسقط على وجهه». فبكل هذا الوضوح يعرف كل حركات وتصرفات وأنماط سلوك أبطاله.

ونفس الشيء يمكن ملاحظته في تصوير الواقعية للطبيعة. فيؤلف التصوير الأمين للوحات الطبيعة في علاقاتها بحياة الإنسان مأثرة هائلة للفن

الواقعي. حملت الواقعية معها تصويراً صادقاً واضحاً مطابقاً للواقع الحقيقي للطبيعة بصفاتها المحلية وبألوانها، صُوّرت الطبيعة الحية كما هي، كما تحيا حياتها وكخلفية للحياة الإنسانية وحقيقة من حقائقها. ومن إحدى خصائصها الهامة استخدام ظواهر الطبيعة من أجل التصوير الأكثر وضوحاً وحدة للمعاناة الروحية لبطل العمل الأدبي أو المؤلف ذاته أحياناً. وهذا ينسحب أيضاً على التصوير ذي الطابع الغنائي.

في نهاية هذا الفصل حول نظرية الواقعية أود أن أشير إلى أنه يجدر ألا نفهم التفصيل كمعادل للأمر الصغير الثانوي فقط – مثل إصابة نابليون بالزكام عشية معركة بورودينو، أو جزمة القيصر ألكسندر الأول المدهونة الملمّعة دائماً في رواية «الحرب والسلم» - بل الهام طبعاً من أجل رسم الشكل الخارجي للشخصية بشكل واضح ومتميز. فقد يشمل مبدأ الأمانة للتفاصيل الإنسان بالكامل أو عصراً تاريخياً بأكمله. فبطل غريبايدوف في «مصيبة من العقل» يغادر البلاد سائحاً لأنه لا يرغب في خدمة النظام القائم. قد يتصور البعض أن ذلك تفصيلاً خاصاً بسيرة حياة البطل الشخصية. كلا! فهذا التفصيل يعبّر عن مصير جيل كامل من الشبيبة التقدمية على امتداد عصر نيكولاي الأول، وهذا ما أشار إليه هرزن. فقد كانت مغادرة البلاد ورفض العمل في الدولة في ذلك العصر يعني الوقوف في صف معارضة النظام الاستبدادي البيروقراطي. إن معنى هذا التفصيل أو ذاك في العمل الأدبي يجب أن يدرس في كل مرة بشكل ملموس، سواء من حيث علاقته بالحياة الاجتماعية، أو كشفه العالم الداخلي للإنسان.

* * *

يعتبر استخدام الوسائل الأسلوبية للغة الأدبية أحد أوجه العكس الفني لأشكال الحياة الواقعية في الواقعية. فاللغة هي الوعي العملي للإنسان، التجلي المباشر لأفكاره ومشاعره، ووسيلة الاتصال المهمة بين الناس. لذا تعتبر في الأدب الأداة الطبيعية الصحيحة في رسم نماذج الناس وفي كشف العالم الداخلي للإنسان. لغة الشخصية في العمل الأدبي تجسيد للغة الإنسان الواقعي، لكن يمكن أن تكون تجسيداً ميكانيكياً ناتورالياً صرفاً للكلام الذي يسمعه الكاتب في الحياة المحيطة. هنا وفي ظل هذا التجسيد الميكانيكي لا يمكن أن نحصل على صور ونماذج معمّمة فنياً. فمن المخزون الهائل للغة الأدبية الفصحى والشعبية المحكية يختار المؤلف ما يخدم أغراضه الفنية. يتطلب خلق النموذج الإنساني الواقعي كشفاً شاملاً من مختلف النواحي لعالمه الداخلي ولشخصيته كمعطى اجتماعي – تاريخي؛ وهذه النقطة الأخيرة مرتبطة بدورها بتصورات الكاتب لكيفية تجلي وانعكاس ذلك في اللغة. فعندما لم يكن قد أدرك بعد مثلاً أن الإنسان كائن اجتماعي وأن شخصيته تتكون تحت تأثير الوسط الاجتماعي المحيط لم تؤخذ باعتبار واع مسألة تمايز لغة الشخصيات كوسيلة أسلوبية فنية لدى خلق نماذجهم.

يعتبر قيام لغة أدبية قومية شرطاً لابد منه لتكون وقيام الواقعية في أدب أي شعب. وينتج عن هذه الموضوعة السليمة، التي طرحها الأكاديمي ف. فينوغرادوف، أنه ما لم تتشكل مع تطور لغة الأدب الأدوات والوسائل الأسلوبية الضرورية لتجسيد شخصيات الناس بكل الفروق الاجتماعية والثقافية والمعيشية وغيرها من الأمور المشروطة تاريخياً، فإنه لا يمكن أن تكون واقعيةً النماذج التي يقدمها الكاتب. وهذا يفترض استخدام الأدب للغة الأدبية وللغة الشعبية معاً في وحدة واحدة. ولقد قام بوشكين بهذا الدور وكان رائده في الأدب الروسي.

لكن سارت عملية تشكل اللغة الأدبية القومية بارتباط وثيق مع العمليات الأخرى التي حددت قيام الواقعية في الأدب الروسي في القرن التاسع عشر –

مع فهم بوشكين العميق للقوانين الموضوعية لحياة الإنسان والمجتمع في علاقتهما المتبادلة ومع فصل لغة المؤلف عن لغة شخصيات عمله الأدبي.

ومع أن الكلاسيكية قد اختارت، من أجل تجسيد الدوافع النبيلة أو الوضيعة والشخصيات الكوميدية أو التراجيدية، اللغة الملائمة لذلك في كل حالة كما طالب بذلك بوالو، لكنها لم تفصل لغة المؤلف عن لغة شخصياته، فأبطال راسين الإيجابيون يتكلمون نفس اللغة التي يتكلمها المؤلف. كذلك لم يقم الرومنتيكيون فروقاً جدية حادة في هذا المضمار أيضاً.

في تجاوزه للرومنتيكية فهم بوشكين عميقاً ضرورة فصل لغة المؤلف عن لغة الشخصيات التي يصورها، ولقد عبر عن إعجابه الشديد، عندما كان عاكفاً على كتابة «بوريس غودونوف»، بفن شكسبير المتمثل في إيجاد لغة لكل واحد من أبطاله متفقة وشخصيته. وكتب في معرض رده على نقاد قصيدته «بولتافا» ما يلي: «مازيبا في قصيدتي يتصرف تماماً كما في التاريخ، وكلامه يوضح شخصيته التاريخية». وحول قصيدته «البطقان» يشير إلى أن «كل الأشخاص فيها أحياء، يتصرف ويتكلم كل واحد منهم حسب طبيعته». ولغة المؤلف غير لغة الشخصيات – الأمر الذي غدا أحد المبادئ الأسلوبية الأساسية للواقعية. لكن صار مطلوباً الآن – كما قال بيلينسكي – «أن تتكلم كل شخصية في الرواية والقصة والدراما لغة طبقتها».

وتدريجياً، مع تطور التصورات حول العالم الداخلي للإنسان وعلاقته المشروطة بالوسط الاجتماعي، قطع الكتاب الواقعيون أشواطاً إلى الأمام في الاختيار المتمايز لعناصر اللغة كوسيلة للوصف والتعريف. فلغة الإنسان البسيط في أعمال القرن الثامن عشر الأدبية ليست متميزة عن لغة الطبقة الارستقراطية العليا فحسب، كما هو لدى شكسبير وسرفانتس، بل وعن لغة البورجوازي: فضمن كل واحد من هذه المجموعات صارت تؤخذ بعين الاعتبار مهنة الشخصية وطبيعة عملها. أدخل والترسكوت في الواقعية مبدأ التمايز التاريخي للغة من أجل تمييز أناس عصر محدود. كما بدأ الكتاب الواقعيون يتجنبون الصيغ الأسلوبية ذات العلاقة بنماذج الميثولوجيا اليونانية – الرومانية القديمة والمسيحية. وتتميز واقعية القرن التاسع عشر – كما أشار

إلى ذلك ف. فينوغرادوف – رغم التنوع الهائل لأشكالها الأسلوبية الفنية في الآداب القومية المختلفة ولدى الكتاب المختلفين، بفهم الدور القومي – التاريخي والاجتماعي – الثقافي للغة كوسيلة فنية لوصف الإنسان. كان بوشكين أول من أدخل عملياً المبادئ الاجتماعية والقومية – التاريخية في وصف الإنسان والمجتمع إلى مجال اللغة الفنية في الأدب الروسي، وصارت هذه المبادئ أساس الوصف Characteristic الكلامي للشخصيات في كل التطور اللاحق للأدب الروسي.

تتلخص السمة الأساسية للتجسيد الفني برأي ليسكوف في «أن يتكلم أبطال الكاتب كلٌ بلغته الخاصة المنسجمة مع وضعه. أما إذا كانوا يتكلمون بلغة غير متناسبة مع أوضاعهم الاجتماعية فالشيطان وحده يعرف من هم وماهية أوضاعهم الاجتماعية. فالقساوسة لديّ يتكلمون بشكل روماني والنهلستيون بشكل عدمي والفلاحون بشكل فلاحي.. الخ. فالإنسان يعيش بالكلام ويجب أن يعرف الكاتب أية كلمات ينطق بها إنسان محدد في لحظات وحالات شعورية محددة».

وإذا ما عدنا إلى مسرحية غريبايدوف «مصيبة من العقل» نرى أنّ الكلام الصادر عن الشخصيات قد ساعد على تحديد هوياتهم. ذو دلالة بالغة في هذا المجال حديث سكالازوب الشبيه بإلقاء الأوامر والمفعم بالمصطلحات والتعابير العسكرية، ومولتشالين (الصامت) بحديثه المقتضب وكلماته الرفيعة المفخمة، وكذلك خليستوفا السيدة المسكوفية الذكية وحديثها المباشر بلا مواربة ذو الصبغة المحلية. وأخيراً حديث آل فاموسوف عموماً المزّوق الذي تتخلله الكلمات والعبارات الفرنسية.

جسَّدت ملاحظات شاتسكي وأجوبته ومونولوجاته سمات لغة مثقفي عشرينات القرن الماضي الخطابية ومفرداتهم الحماسية. فلقد عاش في عصر الرومانتيكية وتجد حساسيته الرومانسية وحماسه الملتهب صدى في العبارات الغنائية – الرومانسية المعبرة عن أمله الجامح في حب صوفيا، أو المفعمة بالحزن والسوداوية أحياناً.

شاتسكي لا يجب فقط، فكثيراً ما ينقلب حديثه الغنائي – الرومانسي إلى هجاء مر لآثام مجتمع آل فاموسوف، لكن ببضع كلمات فقط قوية ودقيقة ومعبّرة. شاتسكي يحب الحكم والأقوال المأثورة ويعكس هذا تركيبه الذهني، ميوله الفلسفية، وعلاقته بحركة التنوير. تتسم لغته بمسحة خطابية حماسية تذكرنا بالأبطال الإيجابيين للدراما الكلاسيكية ولا يتجنب الكلمات السلافية القديمة ويفسر ذلك على ضوء تعاطفه، كجميع الديسمبريين، مع اللغة الأم، مع الأصول الوطنية العريقة. يعشق بطل غريبايدوف لغة شعبه، يحس روحها ونبضها المميّز، ويشهد على ذلك استخدامه الكثير للأمثال الشعبية ذات الطابع الفولكلوري وعدم لجوئه، إلا فيما ندر، إلى المفردات الأجنبية.

أشرنا أعلاه إلى أن صورة المؤلف مفصولة عن صورة أبطاله في واقعية القرن التاسع عشر، بمعنى أن الكاتب لا يجعل أبطاله يتكلمون لغته. لكن تصبح القضية أعقد لدى مناقشة لغة المؤلف في الأجناس الملحمية وخصوصاً في الرواية عندما يتولى الكاتب نفسه أحياناً هنا مهمة السرد باعتباره شاهداً على الحياة والوقائع التي يصورها، أو كقاص موضوعي لما يحدث الآن أو لما يحدث في الماضي. وطبيعي أن تتغير وتتبدل، تبعاً لهذه الحالات المختلفة، لغة المؤلف التي تحقق مهمة الربط في العمل من جهة وتقوم بالسرد وكذلك شرح وتفسير وتأويل الأحداث والوقائع. وهكذا تكون للغة المؤلف وظائف متعددة متنوعة، وكثيراً ما تتداخل مع لغة الشخصيات مما يعقد التحليل. لكن تنسحب عليها كل المبادئ العامة الواقعية التي مررنا على ذكرها بخصوص اللغة الفنية.

وهكذا نكون قد سعينا إلى استنباط السمات الفنية والأسلوبية للواقعية كاتجاه أدبي التي يمكن اكتشافها بسهولة في أعمال أي كاتب واقعي في القرن التاسع عشر، والتي تعتبر في ذات الوقت سمات راسخة متكررة في الواقعية بوجه عام.

* * *

يفترض المنهج الفني للواقعية مراعاة تامة لتلك المتطلبات الجمالية النابعة من صلب القوانين الموضوعية العامة للفن.

ينفي علم الفن البورجوازي المعاصر وجود قوانين موضوعية للفن ويناقش بشكل مثالي حرية الإبداع الفني. قال فريدريك إنجلس بهذا الصدد ما يلي: «لا تكمن حرية الإبداع في الاستقلالية المفترضة عن قوانين الطبيعة، بل في اكتشاف هذه القوانين، ثم إمكانية استخدامها بالتالي بشكل مخطط من أجل أغراض محددة. وهذا ينسحب على قوانين الطبيعة الخارجية، كما ينسحب على القوانين المسيّرة للواقع الجسدي والروحي للإنسان نفسه».

الفن أحد أشكال النشاط الروحي للإنسان، لكنه، في عكسه، لتطور الحياة خاضعاً لقوانينها، يستند على قواعده الجمالية الداخلية الخاصة به. قامت الإبداعات العظيمة في الفن والشعر على أساس الاستيعاب العميق لأسرار الإبداع الفني وللقوانين الموضوعية للفن، وبرزت قيمتها خلال مسيرة تطور الفكر الجمالي ومن خلال دراسة التجربة الفنية للإنسانية بمختلف اتجاهاتها.

ليست هذه المسألة قضية خاصة بالواقعية، لذا تخرج عن إطار بحثنا الراهن، لكن وبما أن تأثير القوانين العامة يشمل الواقعية، لذا يصبح ضرورياً النظر إليها من زاوية علاقتها المتبادلة بالمنهج الفني.

مفهوم القانون العام ذاته الفعال في الفن أوضحه جيداً الكاتب أنطون تشيخوف في إحدى رسائله إلى سوفورين: «يمكن أن نجمع في «كومة» واحدة أفضل وأروع الأعمال التي قدمها الفنانون في شتى العصور وبواسطة منهج علمي استخلاص ما هو عام، أي ما يجعل هذه الأعمال متقاربة، متشابهة ويحدد قيمتها... هذا العام سيكون القانون... إن بين الأعمال المعتبرة خالدة الكثير مما هو مشترك، وإذا ما انتزعنا منها ما هو عام فإنها ستفقد قيمتها وروعتها». وأوضح القوانين الموضوعية العامة للفن بشكل عميق الديمقراطيون الروس الكبار، فأكد بيلينسكي أن «قوانين الإبداع أبدية كقوانين العقل، ولقد كتب

هوميروس (إلياذته) حسب نفس القوانين التي كتب بها شكسبير دراماته وغوته (فاوست)». رأى بيلينسكي أن الفن «تفكير بالصور»، فأكد على أن المجاز شرط حتمي في الفن: «من لم يؤت موهبة الفانتازيا المبدعة القادرة على تحويل الأفكار إلى صور، على التفكير والإحساس والتأمل بالصور فذاك لن يساعده كي يصبح شاعراً لا العقل ولا الشعور، لا قوة الأفكار ورسوخ الاعتقاد ولا غنى المضمون التاريخي والمعاصر. ولو كان غير ذلك لكان من أسهل الأمور أن تصير شاعراً: فيكفي، والحال كذلك، أن تعرف قواعد العروض (لتبسمل) وتبدأ بكتابه أطروحة بأسطر موزونة مقفاة». إلى «القوانين الأبدية» أرجع بيلينسكي كذلك وحدة المضمون والشكل في العمل الفني. فأشار إلى أنه عندما يكون الشكل الفني تعبيراً عن المضمون يكون مرتبطاً به بشكل وثيق بحيث إذا ما فصلته عن المضمون نسفت المضمون ذاته والعكس صحيح.

الفكرة الشعرية الواضحة قانون وشرط أكيد لابد منه لفنية العمل. قال بيلينسكي بهذا الصدد أيضاً ما يلي: «العمل الفني تعبير عضوي عن فكرة ملموسة في شكل ملموس.... ويمكن للفكرة الملموسة فقط أن تتجسد في شكل فني ملموس... يجب أن تكون الفكرة في العمل الفني متحدة موضوعياً بالشكل، أي أن تؤلف معه وحدة واحدة، أن تتداخل وتضيع وتذوب فيه». يجب كما السنبلة من الحبة، أن ينمو العمل الفني من فكر خالقه.

يعني قانون الوحدة في الفن أن تكون جميع التفاصيل في العمل الفني أجزاء للكل، تجسيداً له وتعبيراً عنه. لا يجوز أن يكون في العمل شيء ما زائداً، لا يلعب دوراً محدداً أو لا يخدم الكل. ورد في تقريظ تشيرنشيفسكي لأعمال ليف تولستوي ما يلي: «.. أعماله فنية تتحقق في كل منها بشكل تام جداً تلك الفكرة بالذات التي أراد تحقيقها في عمله. لا يقول شيئاً ما لا حاجة له أبداً، لأن هذا مناقض لشروط الفنية، لا يُثقل عمله بالمشاهد والأشكال والصور الغريبة عن فكرة العمل. وفي هذا بالذات تتلخص إحدى المتطلبات الأساسية للفنية.... يجب أن يبقى معلوماً على الدوام أن أول قوانين الفنية وحدة العمل..».

ينسحب هذا القانون بدرجة متساوية على كل من الملحمة والدراما، علماً أننا قد نلاحظ خرق هذا المبدأ في الأجناس الملحمية أحياناً. قال بيلينسكي: «يجب أن تؤلف التراجيديا أو الكوميديا أو أي عمل فني عالماً خاصاً متميزاً له حدوده المغلقة – أي أن تكون المشاهد والأحداث نابعة من الفكرة الكامنة في صلب العمل، وليس من الشكل الخارجي». وإن «الدفشات» الخارجية التي تساعد على تطوير الحدث وحركته لن تقوم دون أن تلحق الضرر بفنية العمل المسرحي الذي يجب أن يتطور كل شيء فيه بشكل فطري، أي من داخله بالذات.

في الأجناس الغنائية يحصل خرق لقانون الوحدة بشكل ملحوظ، كما نصادف غالباً خرقاً لهذا القانون في أعمال الكتاب المبتدئين بشكل خاص. يتجلى ذلك في تطعيم العمل بصور جاهزة أو إضافات معينة متعمدة. لكن لا شيء في المضمون يمكن أن ينقذ العمل الشعري الغنائي من الفشل الفني لدى خرق قانون وحدة العمل.

إذا كانت فكرة العمل الشعري واضحة ومحددة بالنسبة للشاعر وكان العمل مركَّزاً بأمانة باتجاه الفكرة، فلن تكون فيه جزئيات سقيمة ولا مواطن ضعف، لا عبارات غامضة أو غير مفهومة ولا عيوب في الإخراج. يكون العمل في هذه الحالة متكاملاً من الناحية العضوية: لا زيادة فيه ولا نقص، مستديراً، بدايتُه تدخل القارئ في جو فكرته والكلمة الأخيرة فيه تغلق باب المضمون.

لكن الفكرة الخاطئة لا يمكن أن تشكل أساساً لعمل فني أصيل. قال تشرنشيفسكي بهذا الصدد ما يلي: «تكمن الفنية في تطابق الشكل والفكرة، لذا يجدر، ونحن ننظر إلى المزايا الفنية للعمل، أن نتفحص بدقة وحذر قدر المستطاع الفكرة الكامنة في أساسه: هل هي حقيقية أصيلة، أم مزيفة. إذا كانت الفكرة مزيفة فلا كلام عن الفنية لأن الشكل سيكون مزيفاً أيضاً ومفعماً بالتشوهات. العمل المجسّد لفكرة حقيقية يكون وحده الفني حقاً إذا كان شكله ملائماً لفكرته».

وفيما يخص فنية العمل الأدبي يمتلك أهمية بالغة مبدأ تعميم الحياة في النماذج الفردية، تجسيد العام في الخاص. رأى بيلينسكي في التعميم أحد قوانين الفن التي يؤدي الإخلال بها إلى فقدان العمل لفنيته. ومن جهة أخرى حذّر تشيرنشيفسكي من اضمحلال الفردي – تقزيم النموذجي له أو ابتلاعه: «يقولون أحياناً إنّ الشاعر يرى العديد من الشخصيات المنفردة الحية، ولا يمكن لواحدة بمفردها أن تكون نموذجاً كاملاً. لكنه لا يلاحظ أن في كل منها شيئاً ما عاماً نموذجياً، وإذا ما ترك جانباً وأهمل كل ما هو فردي خاص وجمع في شخصية فنية واحدة كل السمات الأخرى القائمة في الشخصيات المختلفة فسيشكل بذلك شخصية يمكن اعتبارها جوهر الشخصيات الحقيقة». ولنفترض أن هذا الأمر صحيح ويمكن أن يحصل دائماً، لكن جوهر الشيء قد لا يشبه مطلقاً الشيء ذاته، فالكحول ليس نبيذاً والقهوين ليس بناً. وفي الحقيقة يمكن أن يطلع علينا، والحال كذلك، «مؤلفون» يقدمون لنا عوضاً عن الأحياء «جواهر» مركبة جامدة لا حياة فيها.

من أهم شروط العمل الفني أن يكون النموذج محدداً بوضوح. رأى بيلينسكي أن اللاتحديد يضر بالجانب الفني للعمل. فالفن يتكلم بالنماذج المحددة الواضحة المعبرة عن الأفكار التي تنطوي عليها. كتب الناقد: «في الفن يجب ألا يكون ثمة شيء مظلم غير واضح، وهذا ما تتميز به الأعمال الفنية عن «الوقائع الحياتية». فالشاعر ينير، بوهج عبقريته ونور خياله، كل زوايا وخبايا نفوس أبطاله، كل الأسباب الخفية الكامنة وراء أفعالهم وتصرفاتهم، يجرد كل الحوادث من كل ما هو سطحي وعابر ويضع أمامنا الشيء المهم والضروري الذي يعتبر نتيجة حتمية لسبب كافٍ».

من هنا ينبع أيضاً مطلب وضوح وبساطة التعبير عن الفكرة الشعرية. البساطة شرط ضروري للعمل الفني مناف لكل تزويق خارجي وتنميق شكلي. أحب بيلينسكي أن يردد ما قاله مراراً من أن البساطة هي «جمال الحقيقة» معتقداً أن الإغراب والتعقيد والحذلقة نقيض الفنية. وعمَّم الناقد هذا المطلب على اللغة الشعرية أيضاً.

تنسحب هذه القوانين الموضوعية العامة، أي النابعة من طبيعة الفن ذاتها والمذكورة أعلاه والتي تعتبر مراعاتها شرطاً لابد منه لفنية العمل، على جميع اتجاهات الفن والأدب – على الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية. بيد أن الواقعية تعتبر ذلك المنهج الفني الذي يؤمن للكاتب إمكانية أكبر من أجل بلوغ مستوى فني عال. بهذا الشكل تتيح الواقعية للكاتب فرصة كبرى للقيام بتعميم نموذجي واسع لظواهر الحياة مجسدة في أنموذج فردي، وبالتالي بلوغ الروعة في التصوير الفني، لكن لروعة التصوير الفني علاقة بعبقرية الكاتب، بموهبته، بمهارته وبغنى أدوات ووسائل التصوير لديه. وهذا الأمر لا جدال فيه. لكن لكمال التصوير علاقة أيضاً بالمنهج – إلى أي حد، على سبيل المثال، استطاع الكاتب أن يراعي مبدأ أمانة التفاصيل والوضوح والتحديد التاريخيين. فسرُّ الروعة الفائقة لتصوير ليف تولستوي أنه في كل ما هو خارجي يلتمع وينكشف الداخلي، وهذا الأخير يُضاء حتى الأعماق، حتى أصغر خلجات النفس الإنسانية. لهذا السبب كان النقاد الديمقراطيون يعتبرون متطلبات الفن الواقعي القادر على تجسيد «الحقيقة الكاملة للحياة» قوانين للفن بوجه عام، وخصوصاً فيما يتعلق بمسألة النمذجة. كانوا مقتنعين بعمق أن قوة الأعمال الفنية تتناسب طرداً مع عمق وأمانة التصوير، وإلى أي حد استطاع الفنان أن يعكس وينقل ويجسد في نماذج ولوحات فنية الحقيقة الموضوعية ويستوعب الحياة. وهذا أمر متاح، بوجه خاص، لأولئك الكتاب الواقعيين الذين تقترن لديهم الموهبة والمهارة بالفهم العميق للحياة وتتمثل فيهم مشاعر وآمال الملايين ويعتبر فنهم شعبياً بحق.

* * *

خاتمة

من عصر النهضة وحتى مطلع القرن العشرين يقوم الطور التاريخي – العالمي الأول في تطور الواقعية – **طور الواقعية الكلاسيكية**.

كما أشرنا كان الأساس الفكري لتطور الواقعية هو تطور النزعة الإنسانية والفكر الاجتماعي الديمقراطي. فلم يكن كتاب عصري النهضة والتنوير البارزون تحديداً، الذين مثلت أعمالهم الأفكار الديمقراطية – البورجوازية، أناساً محدودين بسقف بورجوازي. فقد قال فريدريك إنجلس عن أعلام الثقافة في عصر النهضة ما يلي: «يمكن أن يقال عن الناس الذين أقاموا أسس سلطة البورجوازية المعاصرة أي شيء كان، لكن لم يكن يحدهم السقف البورجوازي». ويمكن أن تنسحب ملاحظة إنجلس هذه على رجالات عصر التنوير الذين هيأت آراؤهم وأعمالهم الفنية فكرياً للثورة الفرنسية البورجوازية. فواقعية عصر النهضة وكذلك واقعية عصر التنوير في القرن الثامن عشر كانتا مفعمتين بالآمال والرغبات والطموحات الهادفة إلى سعادة وخير الإنسانية. ومن لا يستوعب ديالكتيك الديمقراطية البورجوازية والنزعة الإنسانية العامة في مضمون الواقعية الكلاسيكية الفكري سيكون معرّضاً على الدوام للوقوع في مطب السوسيولوجية الفجة Vulgar Sociology.

تنسحب فكرة إنجلس بالطبع على كتاب القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، فالنشاط الإبداعي لهؤلاء الكتاب، إضافة لذلك، قد قام على أرضية المجتمع البورجوازي المتشكل في الوقت الذي تكشفت التناقضات الاجتماعية للرأسمالية بجوهرها الاستغلالي وتفاهة نمط حياتها للإنسان المتبصر، كما برزت أمام كل كاتب، إلى هذه الدرجة أو تلك من الحدة، مسألة موقفه كفنان من النظام الرأسمالي ومن التناقضات التي حملها معه التقدم البورجوازي – الرأسمالي. بعضهم – كبلزاك ودوستويفسكي – فضح، رغم ضياعه وميوله الرجعية، نمط الحياة البورجوازي النفعي الضيق من خلال تصويره الطابع اللاإنساني للعلاقات البورجوازية – الرأسمالية. طبعاً يمكن سحب مفهوم الكاتب الواقعي البورجوازي على هذا البعض من خلال الخط العام للجذر الاجتماعي – التاريخي للواقعية الكلاسيكية الذي جرى الحديث عنه أعلاه. أما الآخرون كديكنز، فلوبير، تورغنيف،

غونتشاروف، موباسان، تشيخوف وغيرهم، فرغم أنهم عكسوا الصورة القبيحة للمجتمع البورجوازي، عرّوا تناقضاته وفضحوا سلبياته، لكنهم لم يخرجوا في حلهم للقضايا الاجتماعية عن أطر هذا المجتمع. كانوا بهذا المعنى يشكون من محدودية بورجوازية، وهذا ما يجب أن نضعه في اعتبارنا مع كل احترامنا لهم. لكن، مع ذلك، يجب ألاَّ نضع هؤلاء الكتاب العظام، الذين يحلمون بالمستقبل المشرق وإقامة علاقات إنسانية حقيقية بين الناس، في صفٍ واحد مع أولئك الكتاب الذين لم يتعد مثلهم الأعلى الليبرالية البورجوازية وكانوا مدافعين بشكل صريح ومباشر عن العلاقات البورجوازية والثقافة البورجوازية. إلى هذه الفئة الأخيرة ينتمي في الغرب بورجيه وزودرمان، وفي الأدب الروسي بوبوريكين. فقد مثّلت أعمالهم **الواقعية البورجوازية** بالمعنى الطبقي المباشر للكلمة، وكانوا وأمثالهم من الكتاب منظرين للبورجوازية حتى في الفترة التي فقدت فيها دورها التاريخي التقدمي.

خلال مسيرة تطور الواقعية الكلاسيكية، التي عكست أمزجة وميول الملايين من الجمهور الشعبي وبدايات النضال الثوري للطبقة العاملة من أجل الاشتراكية، يبرز في أربعينات القرن التاسع عشر في الأدب العالمي كتاب وشعراء مثل هايني، هرزن، تشيرنشيفسكي، سالتيكوف شيدرين ممن صارت أعمالهم تمتلئ بالتطلعات الاشتراكية ورفض مجتمع الملكية الخاصة وبالدعوة لبناء العالم على أسس اجتماعية وأخلاقية جديدة. يقترب من هذه المجموعة، مع كل تناقضاته، الكاتب الروسي العظيم ليف تولستوي – قمة التطور الفني للواقعية الكلاسيكية.

حُدّدت العلاقة الجمالية لواقعية القرن التاسع عشر الكلاسيكية بالواقع الذي كان مادة تصويرها بمصطلح «الواقعية النقدية». اقترح هذا المصطلح مكسيم غوركي، لكن كان النقاد الديمقراطيون قد أشاروا إلى هذا المعنى في السابق بأسماء مختلفة لدى تقييمهم للتيار الرائد في أدب القرن التاسع عشر.

أشرنا أعلاه إلى أن الواقعية الكلاسيكية قد اتسمت خلال تاريخها الطويل بروح النقد، وليس فيما يخص النظام الإقطاعي القديم فحسب، بل وفيما يخص العلاقات البورجوازية – الرأسمالية التي تطورت على أرضيتها الواقعية ذاتها. يحدد مفهوم «الواقعية النقدية» سمات الواقعية كاتجاه أدبي في القرن التاسع عشر والقرن العشرين وسمته الأساسية المتمثلة في نقد ورفض وإدانة العلاقات البورجوازية على الصُعد الاجتماعية والحقوقية والأخلاقية وغيرها. لكن كان روح

الواقعية النقدية بالمعنى الواسع رفضاً لكل ما هو لاإنساني، مظلم، وضيع ولا أخلاقي نجم عن الواقع العملي لمجتمع الملكية الخاصة بشكل عام. من هذا المنطلق تكون الواقعية النقدية السلف المباشر للواقعية الاشتراكية التي عمّقت وطورت على أسس جديدة وأتمت هذه المهمة التاريخية العظيمة للواقعية القديمة.

وهكذا ليست التحديدات القائمة في علم الأدب - «واقعية بورجوازية»، «واقعية كلاسيكية» و«واقعية نقدية» مناقضة الواحدة للأخرى، ولا تثير، إذا ما عولجت بشكل سليم، أية إشكالات. يجب أن يُفهم مصطلح الواقعية الكلاسيكية كتحديد للطور التاريخي العالمي الأول من تطور الواقعية في الأدب العالمي. ويعتبر التطور اللاحق للواقعية شكلاً نوعياً جديداً لمبادئها الكلاسيكية. ونظرية الواقعية ذاتها تعميم للتجربة الفنية للواقعية الكلاسيكية وللواقعية النقدية في المقام الأول.

أثبتت الواقعية تفوقها على الاتجاهات الأخرى، ليس لأنه قامت على أساس مبادئها روائع الأدب العالمي الضخمة، بل ولأن الاتجاهات الأخرى، التي نافستها في حينه، أصبحت من الماضي في حين استمرت الواقعية في تطورها.

ارتبط تألّق الواقعية بما قدمته لفن الكلمة من فرص وإمكانات لا محدودة للتمثيل الفني الصحيح للواقع وبما أنشأته من أشكال فنية متنوعة ولأنها جعلت من الأدب أداة فعالة مؤثرة في مجرى التطور الفكري والأخلاقي والجمالي للبشرية. قال هرزن: «مضى وقت كانت فيه الكلاسيكية والرومانتيكية اتجاهين حقيقيين رائعين ضروريين وإنسانيين بعمق». لكن مع الواقعية تحديداً يكتسب الأدب اهتماماً اجتماعياً واسعاً ويصبح لدى كل شعب قضية عظيمة الأهمية. فلم يحظ اتجاه آخر في الأدب العالمي بهذه القوة من التأثير على عقول وقلوب ملايين الناس في كل العالم وبهذا التأثير الفكري والجمالي على المجتمع كالواقعية. فخط تطورها في أدب القرن التاسع عشر هو خط انتصار وتألق فن الكلمة الذي هيأ لعصر جديد في الأدب العالمي – عصر الواقعية الاشتراكية.

* * *

الفهرس

الصفحة

مترجم الكتاب:

شوكت يوسف

يحمل درجتي ماجستير في علوم اللغة الروسية وآدابها ودكتوراه في فقه اللغة المقارن، عضو اتحاد الكتّاب العرب في سوريا، يجيد اللغتين الروسية والانكليزية ومن مواليد عام ١٩٤٧. عمل عضواً في لجنة القراءة في مديرية التأليف والترجمة (الهيئة العامة السورية للكتاب لاحقاً) في وزارة الثقافة في سوريا. نقل إلى العربية خلال الأربعين سنة الماضية عشرات الكتب في الأدب والسياسة والعلوم الاجتماعية منها: الإبداع والواقع، الأدب الإفريقي، المثقفون والتقدم الاجتماعي، ديناميّات السيرورة الديمقراطية والمجتمع المدني، من أجل عالم آخر، تاريخ الأدب الروسي...الخ.

الطبعة الأولى / ٢٠١٢م
عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

يعتبر هذا الكتاب بمجمله دراسة قيمة وثمرة جهد كبير وإطلاع مذهل باتساعه. وقد بني على فكرتين أساسيتين:

أولاهما أن الواقعية لم تنشأ في القرن التاسع عشر كما يقول رأي خاطئ ذاع ذيوعاً لا يستحقه، لكنها اكتملت ونضجت في القرن المذكور. ومن جهة ثانية فهي لم تتطور باستقامة واحدة، بل عانت الكثير من النكسات.

وثانيهما أن الواقعية قدمت أروع الآثار الأدبية، وفي هذا السبيل يعود بنا الكاتب إلى عصر النهضة إذ نشأت الواقعية أول ما نشأت، مشيراً إلى الأسباب التي ساعدت على نشوئها، مقدماً دراسات ممتعة عن أعلامها من شكسبير، إلى سرفانتس، فالكاتب الفرنسي رابليه، ويتتبع الكاتب سيرورة الواقعية مروراً بالقرن السابع عشر، فعصر الأنوار، فالقرن التاسع عشر وصولاً إلى بدايات القرن العشرين.

وخلال استعراضه هذا الذي لم يكد يغادر أثراً أدبياً واحداً إلا أشار إليه وأوضح خصائصه، يتوصل الكاتب إلى تحديد الفروق بين واقعية كل عصر وآخر، وبين كل كاتب وآخر في عصر بذاته، ويقدم على ضوء مبادئ الواقعية آراء تتميز بالأصالة.

وعلى العموم فالكتاب أثر قيم ومرجع هام وضروري لكل من يعني بالدراسات الأدبية.

www.syrbook.gov.sy
مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٢م

سعر النسخة ٢٠٠ ل.س أو ما يعادلها